سُلَيمان حُسَين

الطريق إلى النّصّ

مقالات في الرواية العربية

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٩٧

تصميم الغلاف للفنان : جليدان الجاسم

إهـــداء

إلى الجمال.. شغفي الدائب
ومسوّغ الوجود

□



المقدمة

يمكننا أن نقول بجرأةٍ ما: إنّ الرّواية العربية في مسيرتها الطويلة بلغت مرحلة جيّدة من الاستقرار والاستقلال عن التبعية المطلقة للفنّ الرّوائيّ في الغرب التبعية التي رافقتها منذ نشأتها حتى مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخها الذي قارب قرناً ونصف قرن.

وهذا الاستقرار يمنحها قدرات إبداعية عليا سوغت انتماءها إلى الأدب بمعناه المصطلحيّ الدقيق، ويقوم الاستقلال بمنح الفن الرّوائيّ العربي خصوصيّة عربية ذات آفاق نفسية روحية حضارية وفكرية أيديولوجية وفنية وقومية مميزّة لما ندعوه "الرّواية العربية" ويمكننا أن نقول – وإن بجرأة أقل – إنّ الدّراسات الروائية أصبحت من حيث الكمّ والنوع والتعدد في مرحلة استقرار تخولها أن تؤسس لمفهومات نقدية أو لضوابط دراسية لمقاربة النصّ الروائي، لكنّ السّمة الثانية وهي سمة الاستقلال لم تتحقق بعد للنصّ النقدي الروائيّ العربيّ لأنّ جميع الدّراسات من (دراسات تطوّرية تصنيفيّة، ودراسات الشرح والعرض والتوضيح، والدّراسات النفسية (السيكولوجية) والدّراسات الأكثر أهميةً والاجتماعية والسياسية والدّراسات الأكثر أهميّة والأكثر عمقاً ؛ الدّراسات النصيّة (البنيوية، الرّمزية، الأسلوبية)(٢) ما زالت تستند إلى **معايير** نقدية مستوردة من الشرق أو مِنَ الغرب، وهذا ما يدعو إلى البحث عن خصوصية نقديةٍ عربية أو معايير نقديةٍ عربية تؤلف ضوابط ذات فحوى قومية عربية تحققُ معنى أدبية الأدب بل قيم النقد، لذلك كان دأبُ فهمنا للدّراسة الرّوائية محاولة الاعتماد على الذّات في مقاربة النص، والبحث عن التنوع في التناول والاعتناء بالنص أولاً وقبل كل شيء، والاهتداء إلى المضمرات النصية بالصوى الإبداعية التي يحملها النص سواء أكانت

خطابية أم فنية نصية.

تتنوع مقارباتنا التالية وفق إيحاءات النص ومضمراته وقدراته التخييلية ودرجة محاورته للواقع وخلق عوالمه الخطابية، وكذلك وفق مكوناته الفنية وعناصره النصية، ولسنا ندعي هنا الإحاطة الدرسية أو الشمول ولكننا قمنا بتخير بعض الظواهر الغالبة وظهرناها لتتوضح بسهولة أمام المتلقي.

وكان أول ما اهتممنا به واقعية المتخيل ونعني بهذين الحدين (الواقع والمتخيل) درجة تمازج الحديث الروائي(٣) مع الواقع ونقله وموازاته ؛ لأن العمل الرّوائي موازاة فنية مبدعة لعالم الواقع، ونعني بالمتخيل العالم المفترض الذي يخلقه الكاتب ليوازي به عالم الواقع. وفي نوع آخر من المقاربة حاولنا إستشفاف الوحي المستقبلي الذي ينفتح عليه النص ويشي وبه إضافة إلى إيحاءاته حول الماضي الفائت والحاضر الراهن، وهذا التناول اقرب إلى الغرضية الأيديولوجية ونعترف هنا بالغرضية لضرورة أيديولوجية تتعلق بالقضية القومية العربية، قضية فلسطين والعلاقة بين ما هو صهيوني وبين ما هو عربي وفلسطيني على التخصيص. وتجاوزت بعض المقاربات الأبعاد الخطابية للنص لتدلف إلى البعد البنائي وتم اختيار بعض الصوى الرمزية والبحث في دلالاتها وفحواها ضمن البناء الكلي للنص وضمن المسار الكلي للأعمال التي ينجزها منتج واحد، وعرض تلك الدلالات نموذجاً يمثل تصورنا لمقاربة أحد مكونات النص وهو الرمز.

وتناولت مقاربة أخرى تجربة إبداعية مبتكرة وطريقة تمثل إنجازاً روائياً مشتركاً وبحثت في إمكانية نجاح هذه التجربة والبحث غير المجدي عن موقع كل من الروائيين في هذا العمل لنخلص في النهاية إلى نتيجة فحواها أن الإبداع الأدبي إبداع فردي صرف.

وفي محاولة ثانية للولوج إلى عالم النص وعناصره ومكوناته انتخبنا من بينها العنصر الأهم وهو اللغة الروائية وامتداداتها وإيحاءاتها وشعريتها وأداؤها على المستوى البلاغي وعلى المستوى الإبداعي وقد تم اختيار نموذج خاص يتميز بأدائه اللغوي وموضوعه المتناسب مع هذا الأداء.

أما المحاولة الختامية فكانت تطمح إلي البحث في المكونات الخطابية والنصية كافة أي أنها تنزع منزعاً شمولياً في البحث وهو تصورنا الأقرب إلى المطمح الأمثل لدراسة الحديث الروائي، فأول عنصر خطابي درس في هذه المحاولة هو المنزع الأيديولوجي" للخطاب وهذا في عرفنا النقدي كما أسلفنا أهم تناول تؤديه الممارسة النقدية، وهو الغرض الأسمى لأي خطاب أدبي"، والعنصر الخطابي الثاني هو التناول الاجتماعي والسياسي برصد المشاهد الاجتماعية والسياسية وعرض السلوكيات الاجتماعية والحكم عليها وفق سلم القيم الاجتماعية وفحص السائد الاجتماعي ومحاورته وتصنيفه قيمياً. وفي مجال آخر حاولنا رصد العلاقة بين التخيل والواقع وهذا عنصر خطابي جرت دراسته في مقاربتنا التي عنوناها بـ"صيادون في شارع ضيق : المتخيل والواقع" وهو عنصر خطابي مهم لأن المرجعية الرئيسية للخطاب الروائي هي الواقع بمفهومه العام، وقد طغى الواقع ليندغم بالمتخيل ويتسايران على مدى مسيرة الحدث ويتميز الواقع المتخيل في هذا العمل المدروس بقربه من الواقع الشعبي الذي يحاول رسم متخيله وفق تصور عجائبي وأحداث تحاكي أحداث القص الشعبي.

ثم تقوم المقاربة بانتقاء شخصيتين تقومان بحمل البناء الروائي. هاتان (الشخصيتان تشكلان القوام الروائي، وتقوم بدراستهما وفق مقياسين مهمين الأول : القدرة على الفعل والثاني القدرة على الانفعال، في بحث يعتمد التحليل السيكولوجي والاعتماد على صوى نفسية في تحديد الآفاق والنواظم والضوابط التي تحدد الشخصية.

وتحدد الدراسة الموقع السردي بل المواقع السردية للراوي مكانياً وزمانياً وفنياً. وتختتم المقاربة بالدراسة الأهم وهي الدراسة اللغوية، فاللغة في رؤيتنا هي الانبناء الأساس بل البناء الذي يمنح العمل الروائي قدراته الفنية البلاغية والإبداعية وتقوم دراسة هذا العنصر بتقصي البُنى اللغوية السائدة التي تحكم العمل وتسيطر عليه، وفي الختام لابد من الاعتراف بأن هذه المقاربات ليست إلا اقتراحات أو محاولات لفهم القدرات الأدبية

والمضمرات النصية والخطابية، وكان مطمحها الأسمى التنوع في التناول والمقاربة، إذ تتوخى أن تقترب من الدقة الدراسية والنقدية.

□

□ هوامش المقدمة:

(١) يقصد بالمعنى الاصطلاحي الدقيق للأدب "ذلك الأدب الرفيع الذي يرتقي عن الابتذال والعامية ويتسم بسمة العظمة التي تمنحه الخلود.

(٢) ما يجمع بين المقاربات الدراسية: (الرمزية والأسلوبية، والبنيوية) أنها تتوجه في أول توجه لها إلى النص وحده وتحاول جاهدة أن تتحاشى الاهتمام بالمتعلقات الأخرى كالتاريخ والأديب والمجتمع.

(٣) نستخدم مصطلح الحديث الروائي في دراستنا للدلالة على مكونَـي" النوع الأدبي (الروَاية) الخطاب الذي نقصد به المكونات الأيديولوجية والفكرية والاجتماعية والتاريخية للرواية من لغة وسرد وحوار وتصوير وزمان ومكان وشخصيات وتناص...

□

قوة الواقع

في

مذكرات امرأة غير واقعية

إن المرجعية الرئيسية للخطاب الروائي خاصة وللخطاب الروائي عامة هي الواقع بمفهومه العام، وتتفاوت قوة هذا بين روائي وآخر وبين رواية وأخرى وفق رؤية الكاتب للعالم ونظرته إلى الإنسان وأخص الرواية بالذكر لأنّ إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفاً صادقاً أو واقعياً، ومن المفترض تقليدياً بالروائي أن يكون أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنه يوظف مثل هذه المحسنات ليوسع فهمنا للعالم"(١)

وفي تصوري أن الواقع عندما يفرض سلطته كمتكأ خطابي إنما يكون ببعده الاجتماعي هو صاحب لهذه السلطة لأن " الأدب يمثل الحياة والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية معينة لا يمكن أن تكون فردية صرفاً"(٢)

تنتمي رواية" مذكرات امرأة غير واقعية "إلى ما اصطلح على تسميته (بالأدب النسوي) في مستويين: المستوى الأول الأقل عمقاً هو أن كاتبة الرواية امرأة، والمستوى الثاني الأعمق هو أن الخطاب الرئيسي في الرواية بحث إشكالية الواقع الاجتماعي للمرأة كموقع في المجتمع وموقع بشري، كقدرة إنسانية لها خصائصها وكعالم مستقل واسع له آفاقه ورؤاه.

إن حديثنا عن الإبداع النسوي، خال تماماً من الصفة الهجائية وهو مجرد تصنيف بحثي يعتمد طبيعة هذا الصنف الخطابي لأنه يتميز بخصوصية خطابية ونصية.

١ – الواقع : قوة الحضور:

معنى الواقع في الرّواية:

تقوم الرواية بتوصيف الواقع بطريقتين : الطريقة الأولى التوصيف المباشر الذي جاء على لسان بطل الرّواية "الواقعية تعني الرضا بالواقع والتأقلم معه وفيه والانخراط في مسالكه لدرجة الاستشهاد في سبيله"(٣)

والموقف من هذا الواقع الموصف هو الرفض الخاضع للمناقشة وليس الرفض التام، والطريقة الثانية : التوصيف الضمني من خلال عرض الحدث الواقعي وعرض المواقف النفسية المضادة له وأيضاً عرض الحدث النقيض، وهذا التوصيف هو الواقع الملخص في التوصيف الأول وهو ما سنقوم برصده وتحليله.

الواقع : حضور المجتمع:

آ – إشكالية وضع المرأة :

البعد الاجتماعي " تحقق الذات ومضادات التحقق

يجند الخطاب جميع قدراته ويسخر جميع المساحات الروائية للحديث حول الموضوع المحوري البؤري "وضع المرأة" في المجتمع، وقوة هذا المجتمع في الصراع بين المجتمع الذكوري والأنثى. وتتنوع الإشكالات المطروحة حول وضع المرأة المرأة بين انكسار الحلم ومعاناة الواقع ومأساويته وتظهر المرأة في في الوضع الاجتماعي جزءاً ملحقاً بالرجل، ولا إمكانية لوجودها أو تحقق هذا الوجود في بعده الإنساني إلا بوساطة الرجل" وأن الحقيقة ما يلي: ألا مكان للمرأة إلا بيئتها"(٤)

هكذا تتكون هيكلية عالم الرواية الاجتماعية معتمدة هذه المقولة نقطة انطلاق ومحوراً أساسياً للبعد الاجتماعي في الرواية.

إن مقولات السائد الاجتماعي طاغية متكررة في الخطاب وأولى هذه المقولات :

١ً– الأنوثة المُصادرة:

تقترن هذه المسألة دائماً بالمباح الذكوري، فكل ما يباح للذكر يُصادر وتُمنع الأنثى منه، وتصور الرواية الذكورة (فعلاً) والأنوثة (قولاً) وهنا تظهر قوة الواقع على بطلة الرواية التي تقوم بهذه التصنيفات منساقة وراء تصنيف (السائد الاجتماعي)، ومع ذلك كله فإن الأنوثة التي توقفت عند السلوك القولي مصادرة وممنوعة: "كان يتلقى صدمات البيئة ويكظمها قولاً وينفس عنها فعلاً، فقد كان ذكراً وكنت أنثى ولهذا اختلفت ردّات فعلنا، فنفست بواسطة القول لا الفعل وبما أنّ القول ممنوع أيضاً، فقد اعتبرت متمردة عنيدة متحدية"(٥)

٢– القيم العشيرية (مجتمع الذكر)

تعاني المرأة في مجتمع العشيرة مجموعة من القيم تصادر عليها إنسانيتها وتزيحها إلى الوراء إلى مرتبة ثانية مهملة بعد الذكر ويُفضل الذكر وفق هذه القيم لأنه يحمل"قطعة لحم" تطلق نافورة ماء وتعتبر ماء الكولونيا "كولونيا يا بنات الكولونيا"(٦) وتبقى رؤية العشيرة هي سيدة الفعل في المجتمع ويبقى قانون الخيمة والمضارب مسيطراً على ألفي سنة من تراكم الحضارة.

"تعرفين هذه الحكاية يا عفاف؟ امرأة غضبت من زوجها وعادت إلى خيمة والدها ورفضت كل وساطة، شيخ القبيلة أشار على والدها مشورة فنفذها: أمر النسوة أن يخلعن عن المرأة ثيابها وألا يبقين عليها إلا عباءة، ناداها حيث يجلس هو وشيخ القبيلة والزوج، وفجأة نزع الوالد عنها العباءة، فهرعت من توّها نحو زوجها وهي تستجير به: استرني يا مستور استرني"(٧).

٣– الرؤية البرجوازية:

دون إشكال يمكن أن نطرح انتماء هذه الشخصية إلى الطبقة البرجوازية، وإن كانت لديها بعض حالات التمرد؛ فهي لا تتعدى كونها حالة تمرد فردي أحادي الأفق، وتمرد مغامرات، وفي بعض جوانبها نجد لديها تعاطفاً مع الآخر الطبقي ولكن على هذا الآخر أن يستجدي تعاطفها حتى تحس به، وخير مثال قصتها مع (رغدة المعلاق) الفتاة المسكينة، وكذلك رؤيتها للمتزاحمين على حافلات (٨) النقل ويمكن رصد جميع ردود فعلها على مجموعة كثيرة من القضايا لكشف توجهها وإحساسها وانتمائها البرجوازي أمام

هذه القيم ماذا يمكن أن تفرز الحالة الواعية، تتنوع عندها ردود الفعل وتتباين وفق خصوصية التجربة، لقد اكتفت بطلة الرواية بردود الفعل التالية:

أولاً : انكسار الحلم:

يسود الرواية تراوح بل انتقال بين طرفين وفي وجهة واحدة، الطرف الأول الحلم والطرف الثاني الواقع الذي يعني الانكسار- الحلم - الانكسار (الواقع). إذ يتحول العالم الذي يصوغه الحلم من ارتباط وثيق وعلاقة شبق وشغف بالعالم إلى انفصال كلي عنه وتذوب جميع الصلات القديمة بين الذات والعالم:

"وماجت النخلة في عيني وانكسرت دموعاً، أحسست أني قطعة من ذاك الماضي وأن الماضي مازال حولي... وأظل أبكي ما حييت، لأني أحببت كثيراً، وضحكت كثيراً ولأني ظُلمت كثيراً وبكيت كثيراً ويئست كثيراً ولأنني عرفت أن الحياة ليست طفولة، وأن الطفولة حلم ووهم، وأنها مطعن واتهام"(٩)

ثانياً:الاغتراب:

إن المقولات السابقة هي مقدمات طبيعية للوصول إلى حالة غربة، أولاً عن المجتمع بقيمه ورؤاه ومن ثم الوصول إلى الاغتراب الداخلي ونفي العالم كله وفصله والتعامل معه ومع مكوناته كحالة غير منتمية، وكمصدر للخوف والقتل والموت"ولهذا لم يعد سراً إن حاولت طوال عمري أن أخلق لنفسي واقعاً أكثر أمناً وسلاماً وجمالاً" (١٠) أين الطريق وكيف وأين أبدأ ؟ أنا.. وحيدة ضد العالم لا شيء معي، لا أحد.. ماذا أفعل؟ (١١) " كل شيء غريب وكل شيء بعيد وأنا في الداخل دودة قز في شرنقة"(١٢).

ثالثاً: البعد السيكولوجيّ: يُشكل الاغتراب مقدمة لظهور أبعاد (فوق اجتماعية) أهمها البعد السيكولوجي في شكله غير السوي نظراً إلى خصوصية النموذج المدروس فالبطلة (رسامة) فنانة وهذا يجعلنا نتناول القضية من منظور خاصّ، فالعالم الداخلي عند البطلة دخل ضمن إطار وعيها فهي تعي ذاتها بالدرجة نفسها التي تعي فيها العالم الخارجي*** ولذلك ترصد عملية تحولها إلى نموذج سيكولوجي مرضيّ.«فماذا يتوقع العاقل أن يفعل زوج كهذا وعزلة كهذه وغربة كهذه في عقل إنسانة من لحم ودم؟ ولكنني لم اكن أتوقع أن تقودني خيالاتي ويقودني إحباطي إلى هذا النوع من الجنون والسادية، صحيح أنني لم

أقم بذلك لم أخنه على طريقة عنبر**** ولم أشق بطنه كما أشق بطن السَّمكة ولم أذبح عنقه كما أذبح عنق الدّجاجة لكنّ المتعة التي أحسُّ بها وأنا أتصوّر تلك الخيالات هي دليل على استعداداتي الكامنة، وهذا يعني أن المزيد من الضغط والقليل من الحرص في ضبط الأعصاب سيؤدي بي إلى هذا الطريق وأصبح مجرمة »(١٣). تمارس البطلة هنا نوعاً من (الفيتشية)* الذهنية في خيالاتها للوصول إلى معادل نفسي يعيد التوازن إلى عالمها الداخلي بعد أن فقدته في عالم الواقع. وتمارس كذلك نوعاً جديداً من الفيتشية الاجتماعية بوعي دقيق منها، فهي تقوم بالانتماء إلى حياة الأسر وإلى نظام المجتمع من خلال حبال الغسيل فقد أصبح رصد الغسيل ومراقبته عادة مستفحلة بدأت تعويضاً عن حاجتي إلى الناس ثم أصبحت إدماناً مرضياً يشبه مرض التلصص على حياة الناس من خلال ثقوب الأبواب، وقد كانت حبال الغسيل هي الثقوب التي أدخل منها إلى تلك البيوت وأحصيها وأعد افرادها وأصبحت مقتنعة بأنني مصابة بمرض نفسي، وأن حالة العزلة التي أعيشها هي السبب وأنّ المسبّب هو زوجي فزادت نقمتي عليه »(١٤).

المرأةُ القطةُ:

نتيجة للوضع الاجتماعيّ (الحصار) الّذي تعانيه المرأة فقد رأينا مجموعةً من الخروقات السلبية أو الإيجابية لهذا الحصار، ولكنّ الخرق الحقيقي بل الإنهاء التام للحصار يمتد بعملية (تراسل وإسقاط) على مدى الرِّواية، عمليّة الإسقاط السيكولوجيّ التي تقوم بها البطلة على قطتها عنبر وهذا الإسقاط في أكثره يحمل بعداً جنسياً. تبدأ عملية التراسل بين الأنثى(الإنسان) والأنثى(الحيوان) بإسقاط الحسّ الجنسي على جزء من مكونات العالم، فقبل ذلك بقليل أسقط حِسُّ الأمومة(الجنس) على التفاحة ثم اهتدت الكاتبة إلى مُكوِّن أكثر مناسبة لترميز الجنس وهو القطة، فعملت على الموازاة بين المرأة وتحققها الرمزي وتحققها الذهني (القطة) وتعاني المرأة صراعاً داخلياً شديداً بين أن تبقى محافظة على ذاتها مع الاستمرار في معاناتها وأن تبحث عن حلول تتمثل في تنوع علاقتها بالرَّجُل إقتداءً بمرموزها القطة.

يبدأ الصراع شديداً لا ينتصر فيه أحد الطرفين في مستوى الواقع لكنّ

---

* الفتيشية: اصطلاح سيكلوجي يعني التعلق الشاذ بألبسة المرأة الداخلية التي توحي للنموذج السيكلوجي بالجنس دون وجود المرأة.

المرأة القطة تنتصر ذهنياً وسيكولوجياً عن طريق الفيتشية التي تحدثنا عنها وتبقى هذه حالة الصراع حتى تصل إلى التدرج من الانتصار الذهني إلى تحقق الانتصار في الواقع وتنتصر في النهاية المرأة القطة على المرأة ويتحقق الانتصار في الفعل وتعود المرأة إلى حبيبها الأول قبل الزواج: «نخلة وراء الزجاج وأمام الزجاج قطة وأنا خلف القطة» (١٥) ما زالت المرأة هنا محبوسة في داخلها وبين عالم التحقق وبينها قطة وزجاج، الزجاج يشفّ عن رؤاها والقطة هي الوسيط التخييلي بينها وبين العالم المفارق لعالمها المعيش:

ألا أيها العمر هل من بديل، لزوج مقيت وكوم غسيل؟!»(١٦).

وبهذا يتبأرّ البحث عن بديل داخل الصراع.

إنّ النخلة التي وراء الزّجاج أفق البحث عن الخلاص بامتدادها وأستقامتها وترميزها الذكوريّ وهي ليست وحدها الخلاص بل يجب أن يرافقها في بعدها الرّمزي قطّ أبيض الوجه أخضر العينيين ممشوق القوام لتصبح نخلة الارتقاء ويكتمل الرّمز الذكوريّ.

«ومقابل نافذتها مباشرة نخلة انزرعت في وعيي وذاكرتي إلى مالانهاية، أهرب إليها بعينيّ كلّما اشتدت عليّ وطأة التهاوي فأتسلّقها وأمكث بين حبّات البلح أستقطر عطف النسائم وزرقة الفضاء. وهناك رأيته، قطّ أسود الجسم أبيض الوجه أخضر العنين ممشوق القوام. لأوّل وهلة، وحين تذكرت شباط أحسست بحفنة من مزيج ماء ورد ونبيذ ترش في وجهي وتنساب إلى قلبي فعظامي »(١٧).تتّضح هنا بقوة رمزية النخلة والقط؛ الرّمزية الجنسية والبحث عن الخلاص في الأفق البعيد.

وتتعمق العلاقة بين عنبر القطة وعفاف بطلة الرّواية ولننتبه إلى الاسم الذي يُحملّ بترميز دلالته اللغوية(العفّة والعفاف) وتقترب المرأة من القطة ويصبح إسقاط الحالة علنياً في عالم الوعي ففي شباط بعد أن ترسل عفاف قطتها عنبر إلى الشارع لتكسر مرارة الحرمان مع القطط خارج البيت وبعد أن تبوء بالفشل تتذكر معايشتها لهذا الإحساس منذ تجمر أنوثتها:

«وباءت التجربة بالفشل، عادت عنبر، كانت قطة بيتية لم تعتد الخروج واللعب مع الأغراب، وابتسمت بمرارة وتذكرت تاريخي... كانت ما زالت تتلوى عند قدمي، حركاتها توحي إليّ بَردَّاتِ فعلنا حين يحترق في يدنا إصبع، نظلّ نحرك اليد، نهزّها نهوّيها... ولا نهدأ، وكانت عنبر تلحس موضع

الحرق ولا تهدأ وكدتُ أبكي فقد كنت أعرف بِمَ تحسُ، كنت قد عايشت هذا الإحساس مذ تبرعمتْ فيَّ تلابيبُ الأنوثة »١٨٠).

إنّ القطة الرّمز عنبر لم تفارق الرّواية لحظة واحدة فهي في كل حدث وخاصة بعد نهايته «وذهبَ الحملُ وذهبت الأمومة وبقيت عنبر. ويشكل هذا الرمز كابوسية روحية تنتهي بانتصار تامّ للمرأة القطة وتستعيد عفاف ذاتها وذلك بعد الخروج من وراء الزجاج وسفرها إلى حبيبها.

الواقع – قوة الحضور:

ينحسر الخطاب السياسيّ عن متمّمه الاجتماعي في «مذكرات امرأة غير واقعية» ويكون حضوره طيفياً إذا ما قِيس بالآخر ولا يُذكر إلا في خدمة الخطاب الاجتماعي حيث يستدعيه وتأتي الإشارة إلى الواقع السّياسيّ سريعه: «عبد الناصر يا عنبر كان إلها والقرآن كان مناشير ندسّها في الصّداري ونحن مختبئات خلف أغصان الكينا في ساحة المدرسة الثانوية»(٢٠).

ويشكل السّياسيّ بُعداً سلبياً في علاقته بالاجتماعي «حتى هَمّ فلسطين زهقتُه»(٢١) وهنا يتجلى البعد الانهزامي في شخصية البطلة وسيطرة الهم الشخصي على ذاتها حتى إلغاء الذات والآخر والكفر بكلّ القيم: «جعلتها تسهب في الاستشهاد بكل قصص الشعوب التي ثارت على أوضاعها وحملت السلاح وناضلت حتى الاستقلال : فيتنام وكوبا والهند والسند واليمن السعيد واليوم دور فلسطين فسألتها بعد لأي ومتى يجيء دور عفاف؟ قالت: عفاف هي جزء من ثورة المرأة الفلسطينية والثورة الفلسطينية هي جزء من الثورة العالمية ومن فوري أحسست بالشوق العظيم لزوجي وبكيت»(٢٢)

– الواقع – قوة العقل:

يقوم الواقع الاجتماعي بالسيطرة الكاملة ومدّ سلطته على آفاق المرأة جميعها، هذا في طرف أوّل، وفي طرف ثان قام الواقع بقدرة فائقة على تحويل هذه المرأة من الحلم إلى الانكسار، من المرأة العفاف إلى القطة، من التمرد إلى اليأس والخضوع والخنوع ولكنّ الواقع السّياسي اعتبر قوة فعل مغفلة مسقطة من حسبان الفعل، مهمشة ومؤجلة.

إنّ الرواية حافلة بالمقولات الاجتماعية إذ لا يمكن تتبعها بشمول

واستقصاء إلا ضمن دراسة مستفيضة، وهذه المقولات في أكثرها مقولات تقليدية تعزل فيها الكاتبة البعد الاجتماعي عن متمّماته الأخرى.

تشرين الأول ١٩٩١

□

□ الهوامش :

١- نظرية الرواية، جون هالبرن: ترجمة محي الدين صبحي- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق ١٩٨١ ص ٣٠٩.

* - هذا الكلام نسبي بين الروائيين والروايات.

٢- نظرية الأدب- رينيه ويلك- اوستن وارن، ترجمة محي الدين صبحي مراجعة د.حسام الخطيب، وزارة الثقافة ص١١٩.

٣- مذكرات امرأة غير واقعية، سحر خليفة، دار الآداب بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٦ص ٦٥

٤- نفسه ص ٤٧.

٥- نفسه ص ٢٧.

** نفسه ص ٢٠

٦- نفسه ص٢٠

٧- نفسه ص١٧.

٨- نفسه ص ٤٠.

٩- نفسه ص٢٨- و٢٩.

***المواقف التي تشير إلى ذلك كثيرة في الرّواية يمكن مراجعة ص ٣٦.

١٠-نفسه ص ٣٤.

****عنبر قطة البطلة (وهي قصتها أيضاً ترميزيا).

١١-نفسه ص ١٤٠.

١٢-نفسه ص٤١.

١٣-نفسه ص ٣٦.

١٤-نفسه ص ٦٠.

١٥-نفسه ص ٢٠

١٦-نفسه ص ٢١

١٧-نفسه ص ٢٦

١٨-نفسه ص ٣١

١٩-نفسه ص٣٣

٢٠-نفسه ص ٤٩

٢١-نفسه ص ٩٥

٢٢-نفسه ص ٦١.

□□

مؤلفات الرّوائية- سحر خليفة

١- باب السّاحة : رواية، دار الآداب بيروت ١٩٩٠.

٢- الصبّار : رواية، دار ابن رشد ص (٢) ١٩٧٨.

٣- عباد الشّمس : رواية دار الجليل، دمشق، ط٣ ١٩٨٤.

٤- لم نعد جواري لكم: رواية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٨.

٥- مذكّرات امرأة غير واقعية: رواية، دار الآداب بيروت ١٩٨٦.

□



إلى الجحيم أيها الليلك

انفتاحات النص

الفائت - الراهن- المستقبل

ترتبط الأيديولوجيا بالنّص الرّوائي ارتباطاً وثيقاً تمازجياً ووظيفياً، تكون فيه العلاقة الوظيفية متبادلة، يقوم فيها النّصّ بأداء الدّور الوظيفي عندما تكون المرامي أيديولوجية وتمثل الأيديولوجيا الدّور ذاته عندما يقوم منتج النّص ببنائه على مرجعيّات أيديولوجية صرف.

ويُعدّ المجتمع – وهو عنصر مهم ومكوّن من عناصر الواقع- المرجع الرئيسيّ للخطاب الرّوائيّ، يتحوّل فيه الأدب إلى كائن اجتماعي فور إنجازه، لينتمي إلى الحركة الاجتماعية، يؤثر فيها، لأنه متعلق بمنتجه، والأدب يهتم بالواقعيّ على اختلاف مفاهيمه، «وأخصّ الرّواية بالذّكر لأنّ إسهامها الخاص يُقرنُ عادة بتطورها كشكل أدبي يَهدف إلى وصف الحياة وصفاً صادقاً أو واقعياً. ومن المُفتَرضَ تقليدياً بالرّوائي أن يكون أشدّ الناس اهتماماً بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرّمزية، فإنه يُوظف مثل هذه المحسنات ليوسع من فهمنا للعالم»(١)

بتصور أوّلي يمكن أن نستنتج أن الأدب وُجد ونشأ لأداء وظيفة «اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفاً» (٢) هذه الوظيفة نمت وتحددت مع تنامي الخبرة الأدبية وتراكم وعيها، وهي في أساسها تنزع إلى مقاربة للواقع أو مقاربة صحيحة للواقع أو مقاربة تصحيحية له، ولا يخلو الأمر من إضافة العوالم المناسبة للحلم الإبداعي لأنّ «واقعية عمل تخييليّ، ونعني بها إيهامه لنا بالواقعية، وكذلك تأثيره في القارئ بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة- ليست بالضرورة ولا بالأولية، واقعية ظرف من الظروف أو تفصيل من تفصيلات الحياة أو روتين شائع مبتذل»(٣)

إنّ إعادة قراءة نصّ أدبيّ محموله أيديولوجيّ تعني إعادة فتح النّص على مرجعياته **الواقعية والتخييلية**، وتعني أيضاً الكشف عن مضمراته النصّية، فتكون المرجعية **الواقعية للنصّ هي الفائت** (الماضي) والمرجعية التخييلية هي (راهن) النصّ **عند إنجازه، وعند انفتاحه على** كلّ قراءة،سواء أكانت مقاربة نقدية أم قراءة **متعة وتذوق، وفي كلتا الحالتين يمتد** أفق النّص إلى خطاب ثالث ندعوه خطاب **المستقبل إضافة إلى انفتاحه على الفائت** والرّاهن، ويكون هذا الخطاب مبنياً **على الرمي إلى العالم الغائب** في الواقع كما في النّص ويوصف هذا المضمر **(بالمعنى الحقيقي) بأنه الوضع التنبؤي** للخطاب وهو دائماً يهبه فحوى تميزّه **وارتقائه فوق مستويات الخطابات** الأخرى.

تحدثت في مفتتح هذا المقال عن اجتماعية الأدب وواقعيته ومرجعيته التاريخية والكونية والثقافية **والنصية، والفنية**، وعن وثائقيته وعلاقته كمنتج إنسانيّ بالمبدع والعالم **واللغة وتحدثت في سياق** ذلك عن خصوصية الرّواية النوع الأدبي الأقدر **في التعامل مع جميع هذه** المضمرات وفي مجادلتها لاحتوائها في سياق مبدع هو النص، **ولكن هذا الحديث** كان تناول النصّ الروائي نصاً منجزاً ومنفتحاً على العالم **(الواقع الفائت) ومنفتحاً** على العملية النقدية أو على عملية المقاربة في علاقتها المنضبطة **بهذا الفائت**، ومتكئاً على واقع منجز فائت أيضاً أو متخيّل منجز، أقصى **إنفتاحه هو تراسله** بين راهن النصّ وراهن المتخيل وقد أغفلنا بذلك مرامي **أخرى للنصّ وتجاوزنا** بذلك بعض الامتدادات الدلالية لآفاقه، واكتفينا **برؤيته نصاً منغلقاً** على راهنه وراهن متخيله.

في المقاربة التالية للخطاب المحمول **في نصّ سميح القاسم**" إلى الجحيم أيّها الليلك" سنتعدى جميع المضمرات **الأيديولوجية المنقضية** إلى رؤية النصّ في حالة تكوّن مستمرّ، يعطي فرضيات **جديدة لبناء عالم مستقبلي**، منفتحاً على راهنه المتخيل الذي يشكل المرجعية **الواقعية له، وأخيراً** على مستقبله الذي يشكل واقعه التنبؤيّ لأنّ النصّ مزود بخصوصية نصيّة شعرية ترميزيه انتحت به منحى التنبُّؤ والاستشراف.

أولاً- الانفتاح على الواقع:

الواقع الرئيسي الذي يبثره الخطاب واقع تاريخي يرصد آفاقاً متعددة أولها الأفق السّياسي وبالأخصّ الأفق السّلبيّ لحرب عام ١٩٤٨. وثانيها الأفق

الحضاريّ ببعديه الاجتماعي والتطوّري والأفق الثالث ينزع منزعاً كونيا عبر التساؤل الغيبيّ عن مجريات العالم وعبر البحث عن إجابات عن هذه التساؤلات، لكن الشرط النفسيّ والرّوحي لهذا التساؤل لا يكتفي بانتظار الإجابة وإنما يحسم الأمر لصالح تمرده على الإجابة ومصدرها ويحل محلّ الحلول الغيبيّة قدرة الإنسان وقوة الواقع أي أنّه يُلقي علاقته بالغيب ويكرّس علاقة روحية تكتفي باقتيات ذاتها وذلك مصدر قلقها الرئيسي، وهذا لا ينفصل عن الأفق الذي كان تمهيداً كمقدمة للنتيجة، فالأفق الأول يرصد بحسّ إنسانيّ فجائعيّ العجز العربيّ عن الفعل ويُظهر جيش الانقاذ العربي الذي أرسل عام ١٩٤٨ لإنقاذ الفلسطينيين حكاية أسطورية مبتذلة وألهية صبيانية، إذ تحوّل الجيش العربي إلى أكداس من الجنود تتخذ من المدارس ثكنات لها، هذا إذا لم تتكدّس داخل سيّاراتها عائدة نحو الشمال "المدارس مسكونة بالجنود اسمهم جيش الإنقاذ" جاؤوا لِيُقذونا من اليهود هكذا قال لنا الناسُ الكبار، ويعمق الخطاب مأساوية الوضع العربي ووضع جيش الإنقاذ، إذ ينفتح النصّ نفسياً على الهاوية المكوّن الرئيسيّ للواقع " جموع من النازحين تتدفق على الرامة من الشرق والغرب والجنوب.... جداول آدمية باهته تصبّ في هذه البحيرة الراكدة... نحو الشمال نهراً بشرياً داكناً يلهث يعوي وينتحب..."ص٤٠ وتظهر واقعية القدرة العاجزة للتكوين العربي البنائي من خلال ما يعرضه الخطاب أفرغتم أمشاط رصاصكم القليلة وعدتم قطيعاً مذعوراً إلى البركة الراكدة... كان ذلك نهاراً رائعاً، الشمس فاترة، العشب متألق، الضباط يهربون إلى الشمال مسترخين على مقاعد سياراتهم المهيبة الجنود مكدّسون في الشاحنات... مساكين هؤلاء الجنود، جاؤوا ليدافعوا عنا فلماذا حوّلوهم إلى مجرد خيارات مكبوسة في سيّارة هاربة إلى الشمال... بعض الخيارات لم تجد لها مكاناً في الشاحنة فراحت تهرول متخففة من السلاح والأوسمة والشارات، والماء المنسكب من المطرات المفتوحة يطرطش بناطيل الكاكي..."ص ٤٢.

يعدّ هذا التصوير تمهيداً استراتيجياً لعرض فرضيات الرّواية وهي الفرضيات التي ينفتح بها النص انفتاحاً مشتركاً وليس ذلك وحده ما أحضره الخطاب من عمق التاريخ لاستنطاقه وتعريته منطقياً وشعورياً وعرضه على منطق التاريخ وجد لهُ لفحصه والحكم عليه.

إنّ الخطاب يدين منطق الواقع (التاريخ) الذي لا يتحرك وفق سيرورته الحرّة وإنّما يخضع لتدخلات خارجية ناظمها سيطرة الشرّ على العالم: "سام أو

حام أو يافث هذه الأمور الإتنولوجية لا تعنيني كثيراً...المهمّ أنني فقدت وطناً كاملاً وحقيقياً بترابه وصخوره وأشجاره ودكاكينه... لم يذهب الوطن إلى كوكب آخر... إنّه على الأرض وتعرفون أنتم موقعه.... تعرفون جيداً وطني الذي ضاع بلا أي منطق في زمن من المفروض أن ينتصر فيه المنطق" ص١٤ هذا هو التساؤل الذي يطرحه الخطاب على العالم، على الحضارة، وهو سؤال يمكن أن ندعوه السؤال الحضاري الفلسطيني والصراخ في وجه التاريخ الذي لا يسير وفق حتميته المفترضة، فكثير من أدباء القضية، سواء منهم الفلسطيني المنتمي أو المنتمي الفلسطيني، طرح مثل هذا التساؤل، ولم يكتف الخطاب بإلقاء السؤال في وجه التاريخ بل أرفقه بالتساؤل الكوني الذي يطرح أيضاً في وجه الغيب الذي يفترض أنه يمتلك الحب ويفترض أن يكون المتضامن بل الفاعل الذي يمثل الخير في الكون ضد الشرّ، وعند ما تسقط جميع هذه المطروحات وينقشع وهم الغيب ويظهر الإنسان وحيداً في عالم يحاول اقتناصه في مناخ من المذابح والقتل الجماعي وانعدام المنطق وانتفاء العزاء وإحساس بالاغتراب، عندها ينتفي ذلك العزاء المصطنع (وهم الخلاص بالغيب). إن الفعل هو محك الغيب المطروح مخلصاً ونصيراً ومنظماً للكون: "الله معنا، الله معنا لماذا إذن يرضى الهكم هذا بأن تهدم الطيارة بيت دنيا؟ لماذا يأخذها مني؟ لماذا يجعلها لاجئة هي وأهلها وكلبتهم وحمارهم الرمادي ؟ بماذا أغضبوا الله... اصبح الله شيئاً لا يذكر أمام ذلك الرجل الذي اندفع ببندقيته وقميصه الأبيض... اندفع إلى جهنم المعركة، وعاد منها بعين واحدة تاركاً عينه الأخرى زنبقة في التراب الدمويّ، تاركاً الأخرى كاميرا تصور للتاريخ تسلسل أحداث المأساة" ص ١١و١٢ ولا يكتفي الخطاب في انفتاحه على الواقع بتصوير الذات في علاقتها بالعالم وفي رؤيتها لعالمها الدّاخلي. ولكنه يصور الآخر العدوّ في صورة تساؤل طفلي بريء : "من هم اليهود يا جدي ؟ - هم ناس شريرون يريدون قتلنا واحتلال أرضنا.. لماذا هم شريرون يا جدي- ؟ لأنهم لا يحبون الناس والله لا يحبهم" ص٩٢، إنّ هذا التوصيف يأتي في افتتاحية الخطاب لأنها صورة إستراتيجية سيجعلها ارتكازاً في انفتاحه القادم على المستقل.

الانفتاح على الراهن:

في ضوء ما بيناه من تفريق بين راهن الواقع ومستقبل الواقع ومستقبل النصّ فإننا نجد أن انفتاح النصّ على راهنه وراهن الواقع مستغرق في الانفتاحات الأخرى كالانفتاح على الواقع وقد جرت دراسته سابقاً - وكالانفتاح

على المستقبل سنقوم بقراءته لاحقاً.

٣- الانفتاح على المستقبل:

يتركز تميز الخطاب الذي حملته رواية "إلى الجحيم أيُّها الليلك" في قدرته الفائقة على الرمي إلى المستقبل ومدّ (الهدف) إلى ما بعد (عالم النصّ) أو ما يُمكن أن نسميه راهن النصّ فالمتخيل لم يتوقف عند راهنه وإنما تجاوزه إلى مستقبلين أحدهما المستقبل التقليدي "الحتمي" للخط الزمني لأي خطاب وهو"فائت" (راهن← مستقبل، والآخر مستقبل تنبُئيُّ يشي بمعرفة العالم المقبل ولكن ليس بالمعنى التنجيميّ:

١- المستقبل الأوّل:

الفرضية التي يُقدمها النصّ هي إمكانية قيام علاقة نوع ما بين ما هو عربي وما هو صهيوني، ويقوم الخطاب بمحاولة طرح جميع إمكانيات هذا اللقاء وفحصها في ضوء منطق التاريخ وفي ضوء الحتميات الحضارية في أكثر أبعادها قابلية (القضايا الإنسانية) ويختار أيضاً من القضايا الإنسانية الجانب الأكثر قابلية على الإطلاق الجانب العاطفي (علاقة الرجل بالمرأة) بالذات، ولكنّ هذه الفرضية في النّهاية تحمل نفيها في ذاتها وتظهر في النصّ ضرباً من المحال، إنها كخطوط التوازي التي لا يمكن أن تلتقي إلا خارج منطق الحقيقة والتاريخ ومنطق التطور الحقيقي و الحتمي للتاريخ، وخارج منطق العالم والمنطق البشري الاختياريّ، إنها النقطة المستحيلة. "إنّ العدوّين المتجابهين هنا هما من العرب واليهود، هذا ما يبدو لك على السطح، لكن الجبهة أعمق بكثير وأكثر تعقيداً أو تركيباً، هنا يدور القتال الحقيقي بين الليل والنهار... بين عناصر الزمن ومكوّناته المتناقضة، بين الخير الذي في الإنسان والشرّ الذي فيه، بين البناء والهدم والحب والكراهية"ص ٩١و٩٢.

يعرض الخطاب مشاهد المواجهة بين الفلسطيني والصهيوني براهين نفي ودحض لإمكانية اللقاء فليس هناك سوى واحد من الطرفين يمكن أن يكون، فعلى أحدهما أن ينفي الآخر.

- المشهد الأوّل ؛ الفرضية:

يقدّم النصّ محاولة إقامة علاقة بين بطل الرواية والمرأة الصهيونية إيلانة

التي قتل حبيبها أودي في الحرب التي اشترك بها عدواً لبطل الرواية في مواجهة ترميزية قدمها الكاتب ضمن شكل نصيّ متداخل سيطر عليه الحلم والرمز: "لديّ كلام كثير أقوله لها. أحسّ بمسؤولية خاصة تجاه إيلانة. لقد فرضت عليّ وشغلتني بها رغم انشغالي الجارح بحبيبتي اللاجئة دنيا، حضور إيلانة حكَمَ على دنيا بالغياب" ص٦٩، وتجري مناقشة هذا اللقاء من منظور انساني معزول عن ظروفه الخارجية وعن مكملاته وسياقاته فيظهر الكاتب الطرفين ضحية ولكن هذه الفرضية الثانية أيضاً لا تستمر فتنقض في النهاية: "تراها تتهمني بقتل أودي؟ أنا لم أقتل أودي نحن قُتلنا معاً برصاصة واحدة، لم تكن تلك الرصاصة من هنا كانت رصاصة قراصنة العصر ولصوص العالم القديم، أعداء الإنسان ورسل الهمجية. نحن العرب لم نقتل أودي... رصاصة حملها أودي عبر البحار قتلتنا معاً، أو هموا أودي أنه لا يمكن أن يعيش إلا بموتي، فما هو قبل أن يستوعب استحالة موتي"ص٦٩ إذن فالعلاقة الفرضية تحمل نفيها في ذاتها وهي بمجرد فرضها تعد تمهيداً لتفجير المواجهة مرة أخرى.

المشهد الثاني: الاكتشاف (الانشقاق)

بعد الفرضية التي مهدت لهذا الاكتشاف الذي يعد البرهان الأول على نقض الفرض يقوم العمل الرّوائي بتظهير الصورة ومحاولة الكشف عن مكوناتها وعناصرها، وفصل هذه المكونات المتداخلة بفعل الواقع القسريّ، ظهر ذلك في أكثر من مكان في الرّواية حيث حدثت تداخلات كثيرة قام بها الليلك (اللون الرّمز الجنسي) بين سمير الفلسطيني وإيلانة الصهيونية ضمن مخطط قصدي ومرة أخرى بين أودي الصهيوني ودنيا الفلسطينية ضمن تصور حلمي رمزي فكل من الأربعة يخدعه الليلك الجنس ويجعله يرى في عدوّه حبيبه ولكن الليلك ينقشع في النهاية ويتبدد برصاص الصهاينة: "أسابيع عديدة ضاعت هباء ونحن نحاول اللقاء، إيلانة في السابعة وأنا في السابعة غير أن ساعات عديدة كأنها قرون بكاملها ظلت تفصل بيننا. ظلت الساعة السابعة موعداً مستحيلاً .في الساعة السابعة يضمحل لون ساعتي، تضمحل أرقامها يضمحل مؤشراها على ظاهر يدي الأيسر يتموّج ليلك سادي... ص٧٥ هذا هو الفشل على المستوى الأول مستوى اللقاء بين سمير وإيلانة عند نقطة المستحيل. ويكون الفشل على المستوى الثاني ذريعاً ويتحقق الانشقاق ويتمظهر العالم وتتمظهر الحقيقة: "واندفع أودي نحو إيلانة ليضمها بكل قوته حتى تفيق إيلانة من غيبوبتها حتى

تخرج إيلانة من دنيا حتى تنفصل عن قميصها هذا الغريب.... زخات رصاص تنصب من بنادق المحتلين تنصب على الشبحين الرّاكضيْن.. أصابع أودي تكاد تلمس أصابع إيلانة.. يدا دنيا تبحثان عن يدي سمير... أين أنت أيّتها النقطة المستحيلة... تنهار الأعمدة، تنهار الأشجار، تنهار الجدران وتسقط الجثثان "ص٩٥،٩٦.

المشهد الثالث: المواجهة (القيامة)

عندما يفقد الزمن لونه ويسيطر عليه الشر لا بد من البحث عن وسيلة لترويضه وإعادته مرة أخرى إلى سيرورته وإعادة البريق إلى روحه، عندما يتجلى وعي الفاصل التاريخي ذلك الركام من الزمن ومن التنافر ومن تصاد الصيَغ والتكوينات،فلا بدّ من المواجهة (القيامة) :"ذات يوم التقيت بأودي، كان ذلك شمالي البحر الميت بعد اشتباك عنيف أصبت بجراح بالغة فزحفت إلى ظل شجرة بينما أنا منهمك بدمي خشخشت عيدان القصب القريبة، وإذا بأودي يزحف نحو ظلّ شجرتي النادرة والدّم يتدفق من ثقوب جسده، طلب ماءً فأعطيته...حدثني عن هتلر فحدثته عن هتلر وموسوليني ودير ياسين ثم سألته بأدب جمّ: هل أستطيع أن أعلم لماذا أطلقت عليَّ الرّصاص ؟ قال:لأنني أكرهك !قلت : لماذا تكرهني؟ قال: لأنك تكرهني لأنني أحبُّ إيلانة، قلت: أنا لا أعرف إيلانة أعرف دنيا وأحبها... فلماذا لا ترى أيها الفتى المسكين أنني أملك المبررات للدفاع عن حبي وأنك لا تملك المبررات للدفاع عن كراهيتك، صاح ساخراً دنيا هذه التي تتحدث عنها لا وجود لها البتة، الحقيقة الوحيدة هنا إيلانة"ص ٧٠- ٧١.

المشهد الأخير؛ ما بعد القيامة:

فمن الذي سيكسب هذا الحوار في النهاية؟ التاريخ الذي لا يمكن أن يُفسر في سيرورته الطبيعية بتدخلات همجية من الخارج هو الذي يجيب عن هذا السؤال، فمن كان في البدء سيبقى إلى الأبد ."في البدء كانت دنيا وستبقى دنيا إلى الأبد" ص٧٣.

ومن الذي سينهزم فليرفع الصهاينة أعلامهم الأعلام المستحيلة للنصر المستحيل فوق القمّة المستحيلة في النقطة المستحيلة"ص٧٤.

المستقبل الثاني: (الهاوية):

المستقبل الثاني الذي رمى إليه الخطاب، (وهو مستقبل استنتاجي نسبي) يوصف فيه الحدث السلبي التراجعي في مسيرة الصراع بل في المسيرة الحضارية العربية وفي مسيرة منطق التاريخ النكسة التي نعايشها الآن فكان الخطاب بامتداداته وانفتاحاته كان شاهد الماضي على المستقبل، وقام بوضع مناقشة للحدث قبل قيامه وأصدر حكمه النهائي بسقوط المستقبل في الهاوية.

٤- ترميزات الخطاب:

إنّ أحد تجليات الخطاب الرئيسية فنياً التجلي الرّمزيّ ويقوم النص على مجموعة رموز أهمها ترميز الليلك، الرمز الجنسي، وترميز الفصول، ونستطيع أن نقول: إن جميع تجليات الخطاب الأخرى كانت تعتمد الرمز في عرض دلالاتها وكان النص الرّمزي بكل وحداته الرّمزية (سواء منها ما كان في أدنى الوحدات النحوية وما كان في أعلاها) غنياً بالحالة الشعورية والمنطقية العاطفية.

قسم النص بنياته الدالة إلى مجموعة بنيات عنونها بعناوين ذات دلالات خطابية متوازية مع دلالات الخطاب الرئيسية وكانت العناوين ذات أبعاد كونية، تنزع إلى الرموز العليا الغيبية. ففي البداية نجد الانشقاق عنواناً لفصل الافتتاح وهو مرتكز للوصول إلى الفصل الأخير الذي كان القيامة. تلخص هذه العناوين سيرورة الفعل الرمزي الذي يرمي إليه الخطاب وهو الانشقاق الحقيقي بين العرب والصهاينة والوصول إلى القيامة في هذه العلاقة إذ لا يمكن أن يقوم الليلك الرّمز الضبابي بالجمع بين العرب والصهاينة، ويبدو أن الخطاب استفاد في هذه العناوين من الرّموز الدينية ووظفها بنجاح ضمن سلسلة بل ضمن خط بياني تطوري ابتدأ بالانشقاق الذي لم يسبقه اتصال في الأصل وانتهى بالقيامة، وقد قام الليلك كرمز بمحاولة التوسط في هذا الانشقاق وإعادة المنشقات غير المتجانسة إلى التآلف ولكن القيامة تعلن ضدّ الليلك وهنا يعلن الخطابُ انتصار الفلسطيني على ذاته عندما يضبط الليلك في لحظة وضوح ويرسله إلى الجحيم.

*- إلى الجحيم أيها الليلك: رواية اوتوبيوغرافية للشاعر العربي الفلسطيني سميح القاسم. دار ابن رشد سلسلة "من أدب الأرض المحتلة.

تشرين الثاني ١٩٩١.

مؤلفات الشاعر سميح القاسم:

١- أحبك كما يشتهي الموت، دار الفارابي، بيروت ط(١)١٩٨٠.

٢- أضواء على الفكر الصهيوني، دار القدس، بيروت ١٩٧٨.

٣- إلى الجحيم أيها الليلك، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٨.

٤- الجانب المعتم من التفاحة، الجانب المضيء من القلب، دار الفارابي، بيروت ص(١)١٩٨١.

٥- جهات الروح، دار الحوار، اللاذقية، الاتحاد العام. للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ط(٢) ١٩٨٤.

٦- دمي على كفي، دار العودة، بيروت، ط (٢)١٩٧٠.

٧- الرسائل بالمشاركة مع محمود درويش، دار العودة بيروت ١٩٩٠.

٨- السربيّات، دار الهادى، كفر قرع ١٩٩١.

٩- سقوط الأقنعة دار الآداب بيروت ١٩٦٩ (١).

١٠-شخص غير مرغوب فيه، دار الجليل، عمان ص (١) ١٩٨٦.

١١-الصورة الأخيرة في الألبوم، دار ابن خلدون بيروت. مكتبة ميسلون دمشق ط(١) ١٩٨٠.

١٢-عن الموقف والفن؟ دار العودة بيروت ١٩٧٠.

١٣-في سربية الصحراء، دار الجليل، عمان ١٩٨٥.

١٤-القصائد، دار الهدى كفر قرع ١٩٩١.

١٥-كولاج، دار الحوار، اللاذقية ط(٢)١٩٨٤.

١٦-لا استأذن أحداً، دار الريّس للكتب والنشر ١٩٨٨.

١٧-مداخلات، دار الهدى، كفر قرع ١٩٩١.
١٨-مراثي سميح القاسم، دار الآداب بيروت ١٩٧٣.
١٩-السرج والحكاية، دار الهدى، كفر قرع ١٩٩١.
٢٠-الموت الكبير، دار الآداب بيروت ط (١) ١٩٧٢.
٢١-صدرت أعماله الكاملة عن دار الجيل ودار الهدى في بيروت ١٩٩٢.

□□

ترميز الدلالة في خطاب جبر إبراهيم جبراً الروائي
نموذج الصّخر والماء

ما يُميّز النصّ الروائي الذي ينتجه جبرا إبراهيم جبرا القُدرات الإبداعية المتعددة، وأهمّها القدرة الشعرية للأداء الرّوائــيّ، والقدرة البلاغية التي يحمّلها للغةِ، إذ تجافي اللغة الأداء السرديّ التقليديّ وتتجاوزه رامية إلى دلالات بلاغية جماليّة ذات منزع شعريّ صرف، وربّما يكون مردّ ذلك إلى التنوّع الإبداعي والمساحة الثقافية والفنيّة الواسعة التي يتحرك عليه جبرا إبراهيم جبرا فهو أولا من النقاد العرب الذين كان لهم الأثر الكبير في تطور الحركة النقدية العربية الحديثة، وهو كذلك فيما يتعلق بالترجمة فقد قام بترجمة روائع شكسبير بروائع لا تقل قدراتها الإبداعية اللغوية عن الأصل الشكسبيريّ، يضاف إلى ذلك أنه فنان تشكيلي وقد كتب كماً نقدياً لا بأس به في نقد الأعمال التشكيلية لبعض الفنانين العرب، والعراقيين بخاصة لأنه عاش الجزء الأكبر من حياته في العراق، ويعد جبرا إبراهيم جبرا من الروائيين العرب الكبار الذين اسهموا إسهاماً كبيراً في إرساء أسس الفن الروائي بعد إسهامهم في تطويره وإنمائه ويمكن أن نشير أيضاً إلى أن جبرا أنجز في حياته ثلاثة دواوين شعرية نحى فيها المنحى النثريّ للقصيدة لكنّ هذه التجربة الشعرية كما يبدو لم يكن لها القدرة الإبداعية التي توفرت للأنواع الأدبية الأخرى التي أنجزها جبرا وأنه انتبه إلى ذلك فأوقف إنجازاته الشعرية، وللكاتب مجموعة قصصية واحدة لا ترقى أيضاً إلى مستواه الإبداعي في الأنواع الأخرى وهذا الغنى الإبداعي المتنوع جعل للكاتب خصوصيته الإبداعية في إنجاز النصوص.

ليس هدفنا هنا أن ندرس الرمز والترميز دراسة نظرية أو أن نحدد مفاهيم خاصة للرّمز أو الرّمزية وإنما الهدف أن نعرض قراءتنا لمجموعة من الدلالات التي انزاحت بمدلولها أو تخطت هذا المدلول إلى مساحات تعبيرية إضافية لا

تستطيع اللغة الإشارية الخام الامتداد إليها.

أنشأ أكثر النقاد نصوصهم النقدية التي نصت على استكشاف الرّمز، على النص الشعريّ لأنّ استكشافه (بكل مفهوماته) رافق حركة النص النقديّ الشعريّ وتطور بتطوره، ومازال النصّ النقديّ الرّوائي العربي في أكثر توجهاته يعتمد المقولات النقدية الشعرية، لأن نظرية الرّواية العربية ما زالت أيضاً في طور التساؤل والبحث عن الأقانيم العامة والنواظم. وليس النصّ النقديّ العربيّ وحده الذي طرحت حوله مثل هذه الإشكالية، بل قام النقد الغربي بطرح هذا التساؤل على حركة النقد الأوروبية، وقد أشار إليه ميخائيل باختين في كتابه "الخطاب الرّوائي" وربما يكون الهدف الأول لوضع كتابه محاولة الإجابة عن هذا السؤال.

في محاولتنا هذه لمحاورة النص ومقاربته سنقوم بقراءة دلالتين رمزيتين في خطاب جبرا إبراهيم جبرا الروائي "الصخر والماء" وطبيعي أن الماء يستدعي البحر كدلالة رمزية خاصة لها أبعادها ومدلولاتها وظهر هذا الثالوث الرمزي (الصخر، الماء، البحر) بوضوح في روايتي جبرا "السفينة" و" البحث عن وليد مسعود" وظهوره متعدد الدلالة لذلك سيتم عرضه وفق ترتيب يكاد يكون تطوريا يخضع لنظام ما، نسبياً.

الصخرة

أ – في السفينة:

١) القدس أجمل مدينة في الدنيا على الإطلاق... ارتقيتُ كل ما فيها من تلال وهبطت كل ما فيها من بين بيوت من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض... كأنها جواهر منثورة على ثوب الله"(١).

٢) "أولعنا بقرية عين كارم، لأنها تجمع بين الصخر والشجر والماء، وربما لأنها مسقط رأس المعمدان"(٢)

٣) الصخور امرأة رائعة، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض البطن والنهدين"(٣)

في المعادلة الأولى تكون الصخرة ذات مظهر جمالي مكمل فني للوحة في حلم الكاتب يظهر فيها التمازج بين الأرض (الصخر) والسماء، إذ تستدعي الصخور الملونة صورة الإله بأبهى ما يُمكن، وقد رصع ثوبه بجواهره الصخور.

ويتجلى في المعادلة الثانية ارتباط وثيق بين الصخر "ماء المعمودية المحمول النفسي الخبري الذي يعود في جذوره إلى البئر الأولى" التي سقى جبرا منها "ينابيع رؤياه" ينابيع عالمه النفسي أولاً والروائي ثانياً.

ولكي يتم جبرا هذا العالم الموحّد في ذات بطل السفينة قام بإسباغ الأنوثة على الصخر". في المعادلة الثالثة تظهر الصلة الواقعية بين الجسد والصخر من ناحية الملمس؛ ففي الماء يكون ملمس الصخرة الناعم ملمساً أنثوياً خاصة إذا كانت هذه الصخور بيضاء، ومن الملاحظ أن عالم الإبداع لدى الكاتب، لا تتم مصادره إلا بهذا الرمز من خلال تجليات مادية في الجسد لعالم الروح، وعلى هيئة حوريات أسطورية تنبجس الصخور من الماء لتكون أنثى، إن المعهود أن الماء عندما يريد أن يحقق المعجزة ينبجس من الصخر، ولكنّ المعجزة هنا تأتي من قلب المقولة السابقة، وذلك كي يحقق النصّ لذة التضاد التي يسعى إليها الكاتب دائماً.

وتتكرر وتتنوع هذه الدلالات في خطاب جبرا لأنها تشكل بنية خطابية أساساً في عالم الخطاب، ودليلاً على ذلك نأخذ النص التالي الذي يجمع مرموزات الصخر جميعاً ونستوضح معالم الخطاب فيه: "لقد جعلنا من الصخر سراً نتقاسمه فيما بيننا قلنا، إن الصخر، يرمز إلى القدس، شكلها شكل الصخرة... فلسطين صخرة تبنى عليها الحضارات لأنها صلدة عميقة الجذور تتصل بمركز الأرض، والذين يصمدون كالصخر يبنون فلسطين كلها، والمسيح من اختار ليكون خليفة؟ سمعان الصخرة !والعرب ما الذي ابتنوه ليكون أجمل ما ابتنى الإنسان من عمارة؟ قبّة الصخرة، وهؤلاء المزروعون في الليلة المقمرة ترى رؤوسهم وأكتافهم ناتئة من حفرها وإذا هي صخرة، وبركة السلطان ما الذي نهواه فيها؟ الصخر الذي يحيط به الماء كلما كان هناك ماء فلنتغزل بالصخر" (٤) يتكوّن هذا النصّ من مجموعة مقولات سنقوم بقراءاتها كل على حدة.

١- قلنا إنّ الصخر يرمز إلى القدس" تخفي هذه المعادلة وراءها علماً إشارياً هو الإشارة الضمنية إلى قسية الصخرة لارتباطها بالمقدس الديني ويكفي أن نعيد كتابة هذه المعادلة بضم الدال في القدس لنفهم هذا الارتباط" الصخرة ترمز إلى القدس"

٢- "فلسطين صخرة تبنى عليها الحضارات لأنها عميقة الجذور..." ترتقي هذه المعادلة إلى الفهم الحضاري الإيجابي لرمز الصخرة، لإظهار وجه آخر لمقولة "صخرة تتحطم عليها" إن فلسطين صخرة للبناء وليست صخرة للتحطيم والهدم على الرغم من أن الواقع التاريخي الراهن يفرض عليها أن تكون أولاً صخرة محطمة ثم صخرة بانية ولكن بطل السفينة (وديع عساف) اكتفى بمرحلة البناء وأسقط المرحلة التي لا يمكن أن تتم الثانية دونها – ويلعب هنا التاريخ دوراً مهماً في دلالة الرمز دوراً قيمياً لأن التاريخ والجذور تأصيليان، في تثبيت العالم وتسويغه.

٣- ولا يتوقف رمز الصخرة عند دلالة الارتباط بالغيب، بل ينتقل ليحمل دلالة وطنية اجتماعية دون فصلها عن سياقها العام لتنشأ دائرة خصب بين الوطن والمقدس والمسيح وخصب البقاء والخلود (المرأة)، "والمسيح من أختار ليكون خليفة له سمعان الصخرة، وخاتمة هذا النشيد "فلنتغزل بالصخرة".

٤- البعد الحضاري واضح يؤكده جبرا في كثير من مواضع الخطاب:"العرب ما الذي ابتنوه ليكون أجمل ما ابتنى الإنسان من عمارة؟ قبّة الصّخرة" يتلامح لنا من كل ما حمله جبرا في السفينة أن مصدر هذا الرمز يعود إلى المسيحية كمكون ديني في ذات الكاتب، نقرأ في الكتاب المقدس "هلمّ ترنم للرّب فهتف الصّخر خلاصنا، نتقدم أمامه بحمد وبترنيمات، نهتف له، لأن الرّب إله عظيم ملك كبير على كل الآلهة. الذي بيده مقاصير الأرض وخزائن الجبال له الذي له البحر وهو صنعه ويداه سكبتاه اليابسة"(٥)

ب- في البحث عن وليد مسعود:

"في الإصحاح الرابع والتسعين وما يليه نقرأ أن السيد المسيح قبل أن يسلم نفسه جمع حوارييه الأثنى عشر لرفع صلاة إلى الربة وتأدية رقصة دورانية كان هو قائدها، من كلماته في تلك الصلاة، دأب الألوهة الدوران.. سأنفخ في المزمار لترقصوا كلكم دوراناً، من تقاعس عن الرقص فاته سر هذا الاجتماع "هذا النص... يمكن أن يكون مفتاحاً لما فعله وليد مسعود في رواية جبرا "البحث

عن وليد مسعود" لقد قام وليد وهو في الفراش مع (مريم الصفّار)*** برقصة دورانية مترنحة، رقصة (مولوية) محاولاً البحث عن السرّ الذي يربطهما بين الألوهية والأنسنة.

لقد تحركت في وليد وفي مريم الألوهية التي أثارها النشيد الكنسي لعذراء النشيد الذي تعزفه آلة التسجيل بجانبيهما، لقد كانت هذه الرقصة تمهيداً وفاتحة لانفجار عنيف في مريم الصفّار خلق في داخلها عالماً يعود بنا إلى جزء من عوالم السفينة في ترميز الصخرة، لقد أفرد جبرا فصلاً كاملاً في (البحث عن وليد مسعود) لصخرة مريم الصفار بعنوان" مريم الصفّار تتشبث بصخرة تسكن أعماقها"(٦) نقرأ في هذا الفصل "..... أحوم حول كل صخرة، الحجارة المكسورة الحادة أحسُّها تنغرز في قدمي فتزيدها خفة، وجسدي الوثني المشرع لوحشية الليل المثخن بالنجوم ينفذ في الأشياء كلها وتنفذ الأشياء كلها فيه أهو تلاش هذا الوجد كله... التقطت صخرة من الحوض وحملتها، رغم ثقلها... وناولته الصخرة فأخذها مني قائلاً رائعة مثلك!، ودفعني بها برفق إلى الداخل وشعرتُ بضربتها الندية على خاصرتي... وعدنا إلى غرفة النوم وألقى هو بالحجر على الفراش ثم استدار نحوي وركع بين ركبتي... وإنهال على نهدي وشفتي يمتلكني للمرة العاشرة وكأنها المرة الأولى.. وبين الحين والحين ألمح وراء كتفه الصخرة غائرة بثقلها في الفراش"(٧)

ما يمكن أن نلحظه الرّابط الواضح أولاً بين رمزية الصخرة والباعث الديني، إننا أمام طقس وثني يُمارس في معبد الآلهة لكن ضمن شرط حضاري وأفق ثافي جديدين تمثل الصخرة في هذا الطقس التعويذة التي تصل بين الأنسنة والألوهة.

والنزعة في هذا المشهد نحو إيجاد عشتار الأمّ المقدسة التي وصلتنا عن طريق الصخرة المجسدة، إنّ مريم الصفّار تحاول خلق عشتار جديدة في الربط بين جسدها والصخرة. ووليد مسعود يقوم بدور "الرجل المطاوع وغير المقاوم المفتون بهبات ثدييها التواق إلى الخلود بالالتحام الجسدي معها"(٨).

البَحر:

صوّة أخرى من الصوُى الرّمزية التي تحقق الارتباط بين الطامح ومطمحه (المطلق) هنا يفترق البحر كواقع عن الصخر بأنه ذو أفقين أفق ممتد واقعي حقيقي يضاف إلى أفقه الرّمزيّ كما أن غموض الصخرة الموحي بوساطة

قساوتها وضيق مساحتها يختلف عن غموض البحر ووحيد بطراوته وامتداده على الرغم من المجاورة المكانية بينهما. لكنهما عندما يأتلفان يشكلان رمزية خاصة نظاماً رمزياً ثنائياً (الصخر والماء) عندما يفارق البحر (كرمز) الصخور فإنه يؤدي وظيفته الرّمزية المستقلة (المعبر) هنا نرى اختلافاً عن الصخر الذي كان رمزاً للاندماج والامتزاج ليصبح البحر قناة بين المنطلق والمستقر، لا يُمكن أن يكون مستقراً لأنه مستقر الموت، إن البحر بناء ثان فوق بناء الصخر يستند رمزياً إلى الصخر (منطلق الخلاص والصلة الامتزاجية)

« البحر جسر الخلاص »

ويكتسب البحر جماله من ارتباطه بالمقدس الوطني إلى جانب ارتباطه هناك في (اللامرئي، اللامحدود) بالسماء فالثلاثة متمازجة ومتماثلة إضافة إلى بعده الحضاري :"هذا البحر الأزرق يتألق غير مكترث، غير حافل، أنا أعرف ذلك لأنه يظن أنه يجمع حضارات الدنيا على شطآنه، ولكنه يحمل أيضاً لطعنات من شاطئنا تجعله على هذا التألق، هذا الحُسن، أنا أحب البحر المتوسط وأركب السفينة فيه لأنه بحر فلسطين، بحر يافا وحيفا، وبحر هضاب القدس، ونظرت غرباً، لن تعرف أين تنتهي الأرض وأين يبدأ البحر وأين يلتقي الاثنان بالسماء، فهي ثلاثتها متداخلة متمازجة ومتماثلة.

ويتسم البعد الرمزي الدّلالي في أداء رواية جبرا بالتكامل فليس هناك رمز أحادي مستقل، وإنما تتضافر العناصر الرمزية مجتمعة لتؤدي الأغراض الأيديولوجية والنفسية بمعنى أن الكاتب يحشد جميع أدواته الرمزية اللغوية والفكرية ليخلق لغة ذات إيحاء نفسي محملة ببعد فكري وهذا يعني أنها تخلق المعادلين الشعوريّ والنفسي في جانب والفكري الأيديولوجي في جانب آخر.

أيلول ١٩٩١

□

□ الهوامش:

١) السفينة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الآداب بيروت ط(٢) ١٩٧٩ص١٧و١٨

٢) و ٣) نفسه ص١٨ وما بعدها.

٤) السفينة ص٥٦،٥٧.

٥) الكتاب المقدس المزامير، المزمور (٩٥)ص ٩٠٠.

**•ينابيع الرؤيا: عنوان كتاب نقدي لجبرا.

***- مريم الصفار شخصية عصابية ذات بعد فكري وسيكلوجي خاص من شخصيات "البحث عن وليد مسعود

٦- البحث عن وليد مسعود: جبرا إبراهيم جبرا، دار الآداب، بيروت ص ٢٢٥.

٧- نفسه ص٢٢٧- ٢٢٨.

٨- المرأة والألوهية: محمد وحيد خياطة، دار الحوار، اللاذقية سورية ط(١) ١٩٨٤.

٩- السفينة ص٥.

١٠- نفسه ص٢٣.

****- لغز عشتار: فراس السوّاح، سومر للدراسات، قبرص ط٥، ١٩٨٥.

□□



صيّادون في شارعٍ ضيّقٍ
المتخيّل والواقعُ

إنَّ النَّصَّ الأدبيَّ، بمجرد اكتسابه صفة أدبيّ يكون قد انتقل بطبيعته الجديدة بين الواقع(العالم، التاريخ)وبين المتخيل الذي يشكل العلم الافتراضي المنبني في النصّ،وإنّ عملية الانتقال هذه هي لتي تحدد مفهومنا لمعنى الواقع والواقعية وكذلك لمعنى المتخيل وتحدد أيضاً أدبية النصّ في التمييز بين ما هو أدبي وما هو واقعيّ.

هذا الفهم للواقع والمتخيل يولد أمام الباحث مفهوماً نسبياً يجعلهما متداخلين متقطعين ليتعدد الواقع وتتعدد مفاهيمه.

في العمل الروائي المنجز يكون المتخيل هو واقع النصّ أي أن المتخيل يتحول من كونه متخيلاً إلى واقع افتراضي في الرواية لأن «الرواية تاريخ كان يمكن أن يقع»(١) تكون وظيفة الواقع في هذه الحالة متكأ تاريخياً، لأن النصّ يعزله ويقصيه عنه، ويكون الاتكاء عند الكثيرين من المبدعين جدلياً لا يمكن فصل مكوناته، أحدها عن الآخر لأنها تشكل فيما بينها عالماً متكاملاً يختل إذا نقص أو اختل أحد مكوناته.

«صيادون في شارع ضيق،الرواية الثانية لجبرا إبراهيم جبرا قامت بتمثيل هذا العالم وصياغته مرة أخرى كعالم ثانٍ موازٍ للواقع، وقامت بمقاربته وتحريه وفرز مجموعة معطياته على الرغم من تعددها وكمها الهائل في مرحلة من مراحل حركة التاريخ العربي(٣) كان الواقع فيها محشوداً في مواجهة الأحداث والحركات الاجتماعية الحضارية على المستوى الداخلي والمستوى الخارجي، لذلك كان على «صيادون » شأنها في ذلك شأن الرواية العربية عامة في تلك المرحلة أن تستنفر جميع قدراتها وتنوعاتها الثقافية في حدي الفنّ الرّوائيّ (الخطاب) أي المضامين و(لنص) الذي يشكل البنى الفنية

حاولت الرّواية التعامل مع الواقع في اتجاهين رئيسيين عرضت من

خلالهما العالم.

١ – الخطاب الاجتماعي والحضاري:

تجليات هذا الخطاب هي أيضاً في مستويات متداخلة:

أ. المستوى الأول: تصوير الواقع الاجتماعي الكلي ومفرزاته الحضارية ودراسة وعي المجتمع في أكثر توجهاته وأكثر فئاته ورصد حركة المجتمع التي أنتجها واقعه.

ب.والمستوى الثاني: متابعة انحلال الطبقة الإقطاعية بتصوير الوضع الاجتماعي والسياسي للبقايا الآسنة من هذه الطبقة.

أولاً: الاجتماعي:

لا يُمكن الحديث بشكل مستقل عن ظواهر اجتماعية بمعزل تام عن المتممات الشقيقة والجدلية التي هي ظواهر الحضارة وظواهر السياسة التي ينشأ عنها حتماً الفعل الاجتماعي ويتوجه ضمن مسار رؤيتها وتوجهها، ولكننا سنحاول – قُدرتَنا– الفصل بين ما هو سياسي وما هو اجتماعي تسهيلاً للتناول والدراسة.

– البوابة الأولى التي تفتحها «صيادون» على واقع المجتمع البغدادي في فترة الخمسينات هي تصوير الوجه السياحي(المفترض الحضاري الإيجابي) تنفتح هذه البوابة على أزمات حضارية واجتماعية ناظمها الإعياء الإنساني والحضاري الذي أصاب المجتمع والفساد المتراكم في جسم الحياة الاجتماعية، اللذان حوّلا الكائن البشريّ إلى كائن يقوم بوظيفية طبيعية بالمعنى الغريزيّ، شأنه شأن موجودات العالم الأخرى.

– البوابة الثانية للمدينة الرمز (بغداد) هي المبغى(٤)، هذه البوابة التي كونت (المرصد الاجتماعي) الذي سلط منه جبرا الضوء ضوء الكشف الذي يعري فيه الحياة الاجتماعية السائدة وهذا التصوير للمشهد الاسطوري لمدينة (البغاء) التي تتنفس بها بغداد من خاصرتها وتتفيأ فيها سخامها، يُتوجهُ الحدث الاجتماعي التقليدي الطعن حتى الموت غسلاً للعار(٥).

ولا يشكل المبغى البوابة الثانية للنموذج المدني العربي فحسب بل يشكل إضافة إلى ذلك المركز والبؤرة الاجتماعيين ويظهر التناقض الاجتماعي في

مفارقة صارخة عندما يتجاور المتناقضات « نحن شعب من المتناقضات فأكبر بناياتنا تقع وسط البيوت الطينية وأفضل شعرائنا يكتبون أتفه النثر، ونحن نستعمل أنقى الكلمات لننحدر بعدها إلى ابذأ لغو يمكن أن تعبر عنه لغة من اللغات»(٦).ويشتد التناقض في وعي المفارقة عندما تتجاور التناقضات الكبرى، يقول أحد الأشخاص في الرواية لجميل : «بدأت البداية الصحيحة إذن! أعني المبغى فهو وسط المدينة وفي هذه المنطقة أيضاً تقع أجدر مدراسنا بالاحترام/»(٧).

ثانياً: الطبقي:

ساد الرواية بعد الانتهاء من المشاهد الافتتاحية التي تحدثنا عنها التصوير الطبقي لأحداث حياة أسرة سليلة البائد الإقطاعي ما زالت وفية أشد وفاء لقيم هذا البائد، لقد رصد الخطاب حركة تفكك هذه الطبقة وانحلالها ومحاولة حفاظها على بنائها من خلال محاولة نقلها إلى الطبقة التي يفترض أن تتحول إليها وهي البرجوازية ولكن دون جدوى. ما زالت هذه الطبقة وريثة القيم في العهد العُثماني لا تستطيع أن تعي أن هذه القيم يجب أن تزول وتتلاشى لذلك فهي تتخلى عن أفرادها إذا شكلوا خطراً ما على لهذه القيم: يقوم العقيد (طالب) وهو والد (عدنان) الشاب المتمرد بطرده من البيت والتبرء منه وكان هذا الطرد في البداية لأسباب أخلاقية تحول بعدها إلى بعده الطبقي، وقد استاء الوالد فوق كل شيء من معارف ابنه الجدد الذين ما كان المرء في العهد العثماني ليعترف بوجودهم»(٨)لكنّ الحديث الطبقي في الرواية يبقى في أكثره وصفياً يعكس انحيازاً كبيراً نحو الواقع ضد المتخيل ويغيب الإعلان الصريح عن موقف واضح من هذا الطبقي.

ثالثاً: الحضاري والفكري:

ما يميز «صيادون» كخطاب روائي أشد التصاقاً بالواقع هو تلك القدرة البارعة على استيعُاب البُعد الحضاري لأزمة الأمة العربية، وفي طرح جميع المتباينات الفكرية التي تحدد الانتماءات والنظريات التي ظهرت في سبيل الوصول إلى تجاوز الإشكالية العربية. حفل الخطاب بالمحاورات (الافلاطونية) حول أزمة الحضارة وحول الخروج من هذه الأزمة ولم تقف المحاورات عند مناقشة الريث الحضاري العربي فقط بل اعتبرت أن هذه الأزمة أزمة كونية

وتعددت الرؤى وتعددت الحلول وتباينت بين الدعوة إلى العودة إلى الصحراء (٩) والعودة إلى قيم البدنية والعشيرة في أقصى انضباطاتها واستلابتها وبين البحث عن بدائل حضارية وصلت إلى طرح (نظام الفوضى) والبوهيمية بديلاً حضارياً.(١٠)

إن هذا التباين في المواقف من الإشكالية يعكس تبايناً فكرياً في مرجعيته ويعود إلى التباين الواقعي في فترة كتابة الرواية إذ كانت التيارات الفكرية والمفاهيم في أشد صراع لها منذ الصراعات الفكرية الأولى التي جرت في القضايا الدينية والفلسفية في التاريخ العربي.

٢- الخطاب السياسي:

لم يخل تاريخ العراق على مدى مراحله من التناقضات إلى درجة كانت فيه هذه التناقضات إشكالية أعيت منطق الجدل التاريخي وأدهشته، وقد كان خطاب جبرا وافياً جداً لتصوير تناقضات الظرف السياسي في العراق على الرغم من أن المتوقع منه ككاتب ينتمي إلى شعب له قضيته الخاصة أن ينقل تناقضات قضيته ولكن الوضع السياسي العراقي يمكن أن ينسحب بنسبية ما على الظرف السياسي العربي عامة وجبرا كان يبحث عن فهم شامل لقضية الحضارة العربية والسياسة التي تصنعها، إذن كان هناك قضيتان سياسيتان مهمتان بالنسبة لجبرا:

أ- الظرف السياسي العِراقيّ

(الذي يمكن اعتباره نموذجاً منتقى للبحث والدراسة من النماذج العربية الأخرى)

- صوّر الخطاب مفاصل الأحداث السياسية في العراق كالثورة والحركات الطلابية العراقية التي كانت تقود العمل الجماهيري الثوري إثر كل حركة سياسية أو انقلاب يجتاح العراق وصور أيضاً على المستوى السياسي علاقة الشعب بالسلطة وهي علاقة عداء، علاقة طرفها (حاكم متسلط ومحكوم متذمر) لقد كانت قضية الشعب العراقي الكبرى هي علاقته بالسلطة وطريقة تعاملها مع الأوضاع والأحداث السياسية وعلاقتها بالاستعمار.

ب- الظرف السياسي الفلسطيني:

شكلت قضية فلسطين المأزق الحضاري الأعظم الذي لم تتعرض لمثله الدولة العربية منذ قيامها، وكان لزماً على الخطاب أن يولي هذه القضية اهتمامه الأكبر لأنها التحدي الأكبر لصيرورة الحضارة العربية.

لقد قام الخطاب بتوصيفات متنوعة لهذه القضية وفق الأبعاد التالية:

- توصيف الحدث كواقع انتفت فيه فنية المتخيل، إذ وصف الخطاب الحدث احتلال فلسطين وتخلي البريطانيين عنها لليهود توصيفا تاريخياً انطباعياً انتقائياً.

- لا يخلو هذا التوصيف من البعد الشعوري الفجائي في كثير من أبعاده إذ حمل الكاتب بطله ذكرى سوداء أليمة هي ذكرى أنه اندثار خطيبته تحت الأنقاض وقد تقطعت أوصالها على مرأى منه: «وكالمجنون تسلقت الأنقاض والحجارة الكبيرة وقضبان الحديد في أمل يائس ثم شعرت بشيء ناعم يرتطم بيدي، فحفرت حوله كانت يداً مقطوعة من الرسغ كانت يد ليلى وخاتم الخطبة يحيط بإصبع الخنصر فجلست وبكيت»(١١)

- يشكل الحدث انتقالاً حضارياً بين طور وطور إذ ينتقل الفلسطينيون - بفعل الحدث الذي قامت به مجموعة همجية احتفظت بهمجيتها منذ بدائيتها - من الطور الذي توصلوا إليه، طور التراكم الحضاري والإنساني إلى طور الطفولة الحضارية التي تتميز بخصيصة البحث عن اللقمة والعودة إلى الصيد من أجل إشباع الحاجة الأولية :«المسألة الآن مسألة حاجات أولية، نحن نساق بالتدريج إلى حيث بدأ الجنس البشري حينما بدأ الزمن، بدلاً من أن نفكر باستعادة أرضنا غدا علينا أن نفكر بإطعام اللاجئين. لا بد من أن نأكل فحتى وجبتنا اليومية الواحدة أصبحت في خطر، علينا بالعودة إلى مرحلة الصيد»١٢

لقد كان جبرا في "صيادون" وفياً للواقع، واستطاع ببراعة نقله إلى نص، إلى خطاب، إلى حديث روائي يُقنع فرضيات الواقع والمتخيل بنسبية معينة نظراً إلى الهدف الذي ألفت من أجله الرواية وهو كما صرح جبرا في أكثر مقابلاته محاولة شرح قضيته للآخر ؛ لذلك قام بكتابتها بالإنكليزية.

أيلول ١٩٩١.

□

□ الهوامش:

١) الحلم والفن والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٨ ط(٢)ص ٣٤٥ من كلام لأتريه جيد.

٢) كتب جبرا روايته «صيادون في شارع ضيق» بالإنكليزية وترجمها الدكتور محمد عصفور ونشرها لأول مرة بالعربية عام ١٩٧٤ وقد نشرتها دار الآداب في طبعتها الأولى.

٣) ظهرت الرواية بالإنجليزية في إنكلترا عام ١٩٦٠ وطبيعي أن نستنتج أن جبرا كتبها قبل هذا التاريخ أي أن الرواية كتبت لتصور واقع الخمسينات وما قبلها.

٤) يظهر في مشهد وصول جميل فران بطل الرواية إلى بغداد من الصفحة التاسعة حتى الصفحة الخامسة عشرة.

٥) صيادون ص ٣٦ وكذلك ص ٥٦ مشهد مقتل الفتاة غريمة على يد أخيها يوسف.

٦) صيادون ٣٩.

٧) صيادون ٣٦٩

٨) صيادون ٤٤-

٩) و ١٠) يمكن العودة إلى الفصل الثالث عشر حيث يجري حوار يمتد على مدى الصفحات ٨٩- ١٠٠.

١١) صيادون ص ١٩.

١٢) صيادون ص ٢٤.

□□

عالم بلا خرائط
ثُنائية التأليف
أحادية النموذج - أحادية الأُفُق

المقدمة :

التأليف الثنائي (الإخفاق):

تعد رواية «عالم بلا خرائط للروائيين العربيين المبدعين جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف تجربة إبداعية فريدة وطريفة في التاريخ الروائي العربي، قامت هذه التجربة بإغناء تنوعات الحركة الروائية العربية، وقد تجلى هذا الإغناء في أقصى مظاهره الإيجابية في المشروع الثنائي(الانتقالي) الذي قام به الكاتبان المبدعان اللذان يُعدان من رواد حركة الحداثة في الرواية العربية (١)

هذا المشروع كان انتقالاً بين نمطين من التأليف، الأول سابق لهذه التجربة وهو نمط التأليف الفردي، والثاني ما أدخلته الرواية إلى عالم الكتابة من إمكانية التأليف الثنائي، لذلك من أجل فهم أبعاد هذا المشروع وآفاقه ومدى نجاحه، والإضافات التي أتى بها لا بد من التعرض للإشكاليات التي أدّت إليها.

أولاً: إشكاليات العالم:

أ- (الروائي): إنّ قراءة عميقة لسبر عوالم النصّ عند الكاتبين تكشف بجلاء التباين الحاد بينهما في فهم عالم الواقع وفي نقل هذا الواقع إلى عالم روائي يتمثل بنص .

لقد بحث جبرا ابراهيم جبرا في عالمه الروائي القضايا الإنسانية الكبرى إلى جانب بحثه في تفاصيل العالم« الواقع» ضمن الرؤية نفسها التي عالج فيها تلك القضايا. فإذا أراد الكاتب معالجة قضية من هذه القضايا فلا بد من أن يكون

ذلك في إطارها الأعظم، إن جبرا يبحث في عالمه عن الكونية وفي الكونية، عن الحضارة وفي الحضارة. ويبحث في الوجود الخارجي ببعده الفلسفي.وفي الوجود الداخلي ببعده النفسي– وفي الإشكالية الكبرى لقضية التخلف التي يعانيها المجتمع العربي من خلال رصد مفهوم العرب عن ذاتهم ومفهومهم عن الآخر الذي هو حضارة الغرب ومكونها الرئيسي «التكنولوجيا» ومن خلال رصد مواقف هذه الحضارة من الذات«المجتمع العربي» كل ذلك في أفق روائي وثقافي واسع، ومعالجة فنية بارعة. وبحث الروائي المبدع عبد الرحمن منيف في عالمه القضايا الأكثر تفصيلية وانتظم عالمه الروائي في ثنائية يمكن أن تعد أساس خطابه هي «الصحراء» الترميز العربي للتخلف و«المدينة» أي المدنية، وهذه الثنائية حضارية في جميع أبعادها، وأي محاولة لإخراجها خارج النطاق الحضاري يفقدها معناها ويفرغها من محتواها، ومنيف ذاته لا يريد لهذه الثنائية أن تخرج عن هذا النطاق لأن هدف الخطاب لديه ولأن تكوينه الثقافي والفكري يستدعيان التركيز على البعد الحضاري. ولم تغب هذه الثنائية (الصحراء، المدينة) عن خطاب جبرا ولكن حضرت بوضوح أقل وبتناول جزئي وبمعالجة مختلفة، إذ أعطيت بعداً إضافياً إلى جانب بعدها الحضاري هو البعد النفسي، واختلاف التناول واضح يتبع الخصوصية التكوينية لكل مبدع من المبدعين.

ب– الثقافي:

يعد جبرا من المبدعين القليلين الذين فهموا تكامل الحالة الإبداعية ولم يتوقفوا عند حد واحد من حدود الإبداع وكان من المعجبين بالفلاسفة الكبار في تاريخ الفلسفتين : العربية والغربية الذين تعاملوا مع حقول إبداعية متعددة، فمن المعروف أنه ناقد من النقاد الرواد في النقد العربي الحديث وفي الدعوة الحداثية في النقد والرواية والشعر والحياة، نقده كروايته يتميز بالبحث عن الكونية والتطوير والتغيير في العالم. وهو إضافة إلى ذلك قاص له مجموعة قصصية وإن كانت لا ترقى إلى مستوى إبداعه في الأنواع الأخرى، إذ لا نجد في هذه المجموعة نفساً قصصياً بارعاً مبدعاً. وكذلك له تجربته الشعرية وفق رؤية خاصة ومفهوم خاص لا مجال لمناقشته هنا، مع القول بأن هذه التجربة لم تكن على مستوى ما يطمح إليه جبرا في دواوينه الثلاثة ولجبرا ممارسات في التشكيل، فهو رسام وقد كتب في النقد التشكيلي أكثر من مقال وأكثر من كتاب، هذا التنوع الإبداعي يضفي على العالم الروائي تنوعاً وغنى وبعداً واسعاً في مساحة التحرك يضاف إلى ذلك تنوع الثقافة الأصيلة واتساعها وتشعبها انطلاقاً

من حاجة جوهرية هي مواجهة تحديات العصر بكل تفصيلاتها الثقافية بشقيها الغربية والعربية التراثية والحداثية.

ويميز العالم الثقافي للكاتب المبدع عبد الرحمن منيف ثقافة خاصة يسيطر عليها البعد العلمي الصرف وهو الدكتور المختص بالعلوم الصرف، وهذا لا يقلل من قدراته الإبداعية الأدبية ولكننا نسوق هذا الكلام لنبين فحوى التباين الثقافي بي الكابتين. ويمكن أن نجد تميزاً إيجابياً لدى منيف هو اللغة العفوية الموحية النابضة التي تتدفق تدفقاً حراً لا أثر للقسر أو التكلف فيها.

ثانياً: إشكالية اللغة:

- لا يخفى أثر الثقافة اللغوية الخاصة لجبرا وأثر الأعمال الأدبية المترجمة وأثر الثقافة الغربية واللغة الإنكليزية وأخص بالذكر أعمال شكسبير التي أبدع جبرا في ترجمتها وتتلخص سمات اللغة العامة فيما يلي:

أ. لغة جبرا حارّة موحية شاعرة مكثفة في المواقف الشعورية خاصة.

ب.وهي لغة ملحمية تتوخى الجلالة في والبحث عن التماسك والرصانة.

- تتناسب لغة الكاتب المبدع عبد الرحمن منيف مع سياقه الثقافي، فهي أكثر الأحيان لغة تسيطر عليها الروح العلمية السردية، ويمكن أن نجد تميزاً إيجابياً لدى منيف هو اللغة العفوية الموحية النابضة التي لم تلثها لوثة التمحيص والتهذيب النقديين، لأنه بعيد من الممارسة النقدية المهنية.

لذلك إذا كان لنا أن نبحث عن كل من الكابتن في هذه الرواية فلا بد من الاهتداء بمثل هذه الصوى الإبداعية «العالم الروائي الثقافة، اللغة» إلى جانب صوى كثيرة وقريبة من الدقة لا يتسع المجال لبحثها. ولكننا نشكك في القدرة على الوصول الدقيق أو النسبي إلى معرفة موقع كل من المؤلفين في الرواية، ولا بد من الوقوع في المزالق والوقوع في شرك التكهنات، إذ من الممكن أن يصل الباحث إلى موقع أحد الكاتبين في فصل أو اكثر من فصول الرواية ليس غير.

ما نريد أن نقوله في نهاية الأمر: إن هناك تبايناً كبيراً بين الآفاق العامة والخاصة لكل من الكاتبين - مع وجود سمات مشتركة- لا بد منها بين المبدعين، وهذا التباين خلق حتمية الإخفاق ما يجعلنا نقول بشيء من الاحتراز إن الإبداع الأدبي والفني هو إبداع فردي.

إنّ مقولة الإخفاق التي وسمنا بها الرواية (التجربة المشروع لا تعني إسقاطها من الحسبان الروائي فهي تشكل (مرحلة روائية، في سياق الرواية العربية وفي سياق الروائيين جبرا ومنيف وهي قائمة بعوالمها الخاصة وفرضياتها التخييلية الجديدة، في معالجاتها الخطابية(المضمونية) وفي انبنائها النصي (الفني)، وقياسنا (للإخفاق النسبي) في هذه الرواية، يعتمد على فحصه في سياقها الروائي عند كل من الكاتبين، فإذا نسبناها إلى سياق (جبرا) [على الرغم من المرحلة التي كتبت فيها فهي من أواخر أعماله وهذا يفترض أن تكون أفضلها] وجدناها في الدرجة الثانية بعد «صيادون في شارع ضيق» وبعد رائعتيه "السفينة" و"البحث عن وليد مسعود".وكذلك الأمر إذا أخضعناها للفحص في سياق (منيف) تراجعت بوضوح نصاً وخطاباً عن "حين تركنا الجسر" و"الأشجارَ واغتيال مرزوق، ورائعته المطوّلة والمتعددة "مدن الملح".

أحادية النموذج السيكولوجي :

يطل الرواية الذي يحاول أن يرسم الخرائط للعالم الروائي المتخيل ولعالمه الداخلي مخفق باعترافه الذي جاء على شكل تداعيات غير حرة لأنها اعترافات رجل محنك خبير خبيث في آن معاً يحاول أن يراوغ ويحتال في كثير من القضايا التي يتحدث عنها، وعندما يقع في شرك اعترافاته يحاول التهرب والتملص منها بطريقة التعتيم والتغييب وإرهاب الحقيقة بمداورات والتفافات تكتيكية بعضها يتعلق بمضمون النص وبعضها ببنائه، ولا نغفل أيضاً أثر التأليف الثنائي هنا إذ يلجأ أحد الكاتبين إلى تقنية نصية ما من أجل الحفاظ على سير الرواية متوازناً دون ضرورة موضوعية لهذه التقنية.

ينفتح النص الروائي في (عالم بلا خرائط) بموضوعة سيكلوجية في الجانب العصابي؛ فالافتتاحية المطلقة" للذة، الألم، الرعب- إنها تعود كرؤيا شهوانية، كرؤيا محرمة حادة، متوترة، قاهرة"(٢) تطالعنا بوهج نفسي عصابي يصدره نموذج سيكلوجي هو شخصية البطل.

تتحدد الملامح العامة للشخصية فيما يلي:

١. الشخصية تمثل نموذجاً ذا بعد واحد (البعد السيكولوجي).

٢.وهي تمثل أيضاً نموذجاً عصابياً يخضع للدراسة والتحليل في ضوء علم النفس بل في ضوء التحليل النفسي وهذا ما يجعل الدراسة قريبة من

الطريقة (العيادية).

٣. تتوضح الخصائص السيكولوجية للشخصية في :

أ. مواقف تخضع لمصطلح سيكولوجي : من هذه المواقف ما يعلنه البطل نفسه دون اللجوء إلى تسمية الحالة وإنما يمكن فهمها واستنتاج ماهيتها من ذاتها، فهو يُعلن فيما يشبه الاعتراف بطريقة (المونولوج) المنفتح على القارئ أن أياماً مثيرة قد انتهت وانتهت معها أحداث هي موضع الاهتمام. ويقول: «أعضعض جسداً جميلاً »(٣) إن هذه المقولة تشي بنوع من السادية العصابية، ويقول: «تملخني أيد شرسة»(٤) وهنا أيضاً لا يحتاج الوصول إلى البُعد المازوحيّ في الشخصية إلى عناء كبير، وهذان البعدان ملازمان للقضية الجنسية ببعديها الفاعل والمنفعل الواحد، لذلك فإن الشخصية مركبة سيكولوجياً على نقيضين نفسيين «السادية والمازوحية» وينجح الكاتبان في صنع هذه الشخصية في هذا الجانب بإدراك قويّ ودقيق لمثل هذه الحالات المركبة.

ب. مواقف تعرض حالات سيكولوجية، تظهر الحالة العصابية لدى الشخصية من خلال مجموعة من ردود الفعل والمواقف التي تتخذها ضد شخصيات أخرى في الرواية، فلنسمعه يقول: كلما ازداد إلحاح الأقرباء والأصدقاء وكلما رأيت وجوههم الصفراء القلقة ركبني جني آخر يحرضني دون توقف على التحدي فأتحدى وأتألم وأفرح»(٥).

ت. هذه الحالة تمثل عصابية سادية في تكوين الشخصية ويحاول الكاتب أن يلون مثل هذه الحالات بمسوغات أو بمرافقات أخرى إبداعية ولكن ارتباط الحالة ارتباط بسيط وعارض: «انتابتني حالة من الصفاء لم أحس بمثلها من قبل وسيطرت عليّ أفكار أقرب إلى الفرح والطفولة »(٦) «لقد أدركت شيئاً فشيئاً أن أموراً أخرى تحصل مع النوبات المجنونة، إذ إضافة إلى القيء، ثم اصفرار الوجه والارتجاف، فإنّ حالة من الصفاء الأبيض الأخاذ تسيطر عليّ، في بعض الحالات ترتسم على وجهي ترافقها كلمات متألقة مليئة بالشعر لا أتوقف عن ترديدها»(٧).

ث. مواقف مستخدمة في توصيف الحالة السيكولوجية، كما رأينا في افتتاحية النص السيكولوجية التي شكلت البؤرة في الرواية على المستوى السيكولوجي«اللذة، الألم، الرعب، إنها تعود كرؤى شهوانية..إلخ» يضاف

إلى ذلك أننا نجد حشداً كبيراً من الإشارات السيكولوجية عبر النص بخاصة الفواصل الأولى، وهذه اللغة تتراوح في دلالتها بين حالات نفسية عميقة وعصابية بالمعنى الاصطلاحي للكلمة وبين الدلالة الإشارية إلى حالة غير عادية تنتاب الشخصية، فمثلاً نجد في سطرين اثنين مجموعة من الإشارات منها : «نزوة طارئه- الندم- سلوك الطفل المذنب- استغراب- خوف - تطرف في السلوك- منهوك القوى رغبة في التقيؤ»إضافة إلى كثير مما عرضناه سابقاً من مثل «اللذة، الألم، والرعب، رؤيا شهوانية، رؤيا محرمة، حادة متوترة، لذات،لوعات».

٣- الأُفُق الواحد:

إذا عدنا قليلاً إلى روايات جبرا إبراهيم جبرا _كالسفينة) أو التي كان بعدها لسيكولوجي واضحاً نلمس مدى التباين بين شخصية علاء في (عالم بلا خرائط) وشخصيات هذه الروايات، ففي «البحث عن وليد مسعود» مثلاً نجد (مريخ الصفّار) (٨) تحمل في شخصيتها البعد السيكلوجي المرضي وهو هوسها المطلق بتحقيق رغبة الجسد لديها دون إشباع، غير أن هذا البعد الجاف في تصويره، المرضي في طبيعته السلبي في حكم القيمة، تحوّل إلى بُعد ذي آفاق متعددة، لقد كساه الكاتب وعرضه بطريقة جملته، فقد أضفى عليه بعداً أسطورياً مرة وحضارياً مرة أخرى ورؤيوية طقسية لها آفاقها الدينية الصوفية، ولا يخلو الأمر من نفحة فلسفية إنسانية ومن طرف اجتماعي في مستويين أحدهما انتقادي والآخر من خلال البحث عن بدائل اجتماعية وكذلك الأمر فيما يتعلق بعدنان طالب الشخصية التي تنتمي إلى «صيادون في شارع ضيق» فهو على المستوى النفسي، عصابي، لكن الكاتب ببراعته جعلها شخصية إبداعية في مجال تعاملها مع العالم ومركباته، واستطاع أن يمنحها آفاقاً فكرية وسياسية واجتماعية خلقت منها رمزاً لحركة التمرد والثورة على السائد الاجتماعي والسياسي والفكري والأيديولوجي. لقد خلقت هذه الأفاق شخصية يمكن أن ندعوها شخصية ممتلئة على الرغم من جميع إشكالياتها.

إن العوالم التي اضيفت إلى هاتين الشخصيتين مفقودة في شخصية بطل (عالم بلا خرائط) إذ تفتقر إلى (الكساء) الروائيّ الذي يجعلها تقنع فرضيات الرواية، إنها شخصية ذات أفق واحد.

فالرواية تطرح البطل (روائياً مثقفاً) لكن هذا الروائي لا يطرح ذاته إلا

ضمن محيط (اهليلجي) يدور فيه بشتى الاتجاهات متحركاً **كتّه في نقطة انعدام** الوزن، محيط الهواجس العصابية. مرة أخرى نقول: إنّ الشخصية **هيكل عار** يحتاج إلى كساء يستر هذا العري ويعبىء المناطق الخلالية بين **فراغتها، إنها** هيكل سيكلوجيّ.يشكل تراجعاً كبيراً عن شخصيات جبرا التي رسمها **في رواياته** الأخرى.

أيلول ١٩٩١.

□

□ الهوامش:

١- مجرد حديثنا عن فن روائي يعني أن هناك حداثة ونعني بالحداثة هنا التغير الذي طرأ على الأنواع الأدبية العربية السائدة و لكن ظهر على ساحة التأليف الروائيّ في تاريخ الرواية العربية نمطان رئيسان في التأليف الروائي: النمط التقليدي الذي كان يتناول الكتابة الروائية كحالة قص سردية متوالية في الزمن، هذا في ناحية البناء وفي جهة المضمون عالجت فيه الرواية العالم بطريقة سطحية على الرغم من كل تقنياتها وكان على رأس هذا التيار الروائي العربي المبدع نجيب محفوظ بخاصة في مرحلته الإجتماعية. والنمط الثاني هو النمط الحداثي في البحث عن بناء جديد وملائم للعالم الروائي العربيّ الحديث وفي معالجة المضامين ضمن رؤية ورؤيا وعمق فلسفيّ وحضاري.

٢- ٣- ٤- عالم بلا خرائط : جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط (١) ١٩٨٢ص١١.

٥- نفسه ص ٢٧.

٦- نفسه ص ٢٥

٧- نفسه ص ٢٨.

٨- البحث عن وليد مسعود: جبرا إبراهيم جبرا، دار الآداب بيروت ط(٢) ١٩٨١، يمكن مراجعة فصل (مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن أعماقها) ص ١٩٥.

٩- صيادون في شارع ضيق: جبرا إبراهيم جبرا دار الآداب بيروت ط(٣) ١٩٨٣، يمكن تلمس الشخصية في اثناء الرّواية.

□□

مؤلفات

جبرا إبراهيم جبرا

ومترجماته

أولاً: الرواية

١.صراخ في ليل طويل، دار الآداب بيروت ط(٢) ١٩٧٩/ط(١) القدس ١٩٤٦-

٢.صيادون في شارع ضيق، ترجمة محمد عصفور، دار الآداب بيروت ط(١) ١٩٧٤ صدرت بالإنكليزية في لندن عام ١٩٦٠.

٣.السفينة، دار الآداب، بيروت ط(٢) أيلول ١٩٧٩.

٤.البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت ط(٢) ١٩٨١.

٥.عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط(١) ١٩٨٢.

٦.الغرف الأخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط(١)١٩٨٦.

٧.يوميات سراب عفان،

ثانياً: القصة: مجموعة قصصية واحدة:

- عرق وقصص أخرى وقد صدرت موسعة بعنوان عرق وبدايات من حرف الياء، ط(٤) ١٩٨٣.

ثالثاً : فصول من السيرة الذاتية:

- البئر الأولى، رياض الريس للكتب، لندن ١٩٨٦.

رابعاً: المجموعات الشعرية:

١- تموز في المدينة ١٩٥٩.

٢- المدار المغلق ١٩٦٤.

٣- لوعة الشمس ١٩٧٩.

خامساً: الكتب النقدية:

- الرحلة الثامنة ١٩٦٧.
- النار والجوهر ١٩٧٥.
- ينابيع الرؤيا١٩٧٩.
- الفن والحلم والفعل ١٩٨٥.
- تمجيد للحياة ١٩٨٨.
- تأملات في بنيان مرمري ١٩٨٨.

سادساً : السيناريو:

١. الملك الشمس ١٩٨٦ سيناريو روائي.

٢. ايام العقاب ١٩٨٨ سيناريو روائي.

سابعاً : الدراسات التشكيلية:

١. الفن في العراق اليوم بالإنكليزية، لندن ١٩٦١.

٢. الفن العراقي المعاصر بالإنكليزية والعربية ١٩٧٢.

٣. جواد سليم ونصب الحرية، ١٩٧٤.

٤.جذور الفن العراقي (بالإنكليزية) ١٩٨٤.

٥.جذور الفن العراقي (بالعربية) ١٩٨٦.

٦.بغداد بين الأمس واليوم بالمشاركة ١٩٨٧.

سابعاً الكتب المترجمة:

نقل جبرا إلى العربية ثلاثين كتاباً أهمها:

١. السونيتات لوليم شكسبير، دراسة وترجمة ٤٠ سونيته ١٩٨٣.

٢.أدونيس، أو تمّوز (من كتاب الغصن الذهبيّ) لجيمز فريزر.

٣.ما قبل الفلسفة، لهنري فرانكفورت وآخرين.

٤.آفاق الفنّ لألكسندر إليوت.

٥. الصخب والعنف لويليم فوكنر.

٦.ألبير كامو لجرمين بري.

٧.الأديب وصناعته، لعشرة نقاد أمريكيين.

٨.الحياة في الدراما، إريك بنتلي.

٩.الأسطورة والرّمز عدد من النقاد.

١٠.قلعة إكسل : ادموند ولسون.

١١.في انتظار غودو :صموئيل بيكيت.

١٢.د يلان توماس: أربعة عشر ناقداً.

١٣.شكسبير معاصرنا : يان كوت.

١٤.ما الذي يحدث في (هاملت) جون دوفر ولسن.

١٥.شكسبير والإنسان المتوحد : جانيت ديلون.

١٦.برج بابل: أندريه بادو

١٧.حكايات من لافونتين

١٨.أيلول بلا مطر، مجموعة قصصية لاثني عشر قاصاً إنكليزياً وأمريكياً.

١٩.المسرحيات التالية لوليم شكسبير مع مقدمات ودراسات :

أ. مأساة هاملت – ب– ماساة الملك لير– ح– مأساة عطيل د– مأساة مكبث – هـ– مأساة كريولانس– و– العاصفة.

مؤلفات عبد الرحمن منيف

١.الآن.. هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات بيروت ط (٤) ١٩٩٣.

٢.مدن الملح خمسة أجزاء (التيه،الأخدود، تقاسيم الليل والنهار، المنبت، بادية الظلمات) المؤسسة العربية للدراسات بيروت ١٩٨٦.

٣.الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات بيروت ط(٤) ١٩٨٣.

٤.حين تركنا الجسر المؤسسة العربية للدراسات ط(٣) ١٩٨٥.

٥. الديمقراطية أولاً، الديمقراطية دائماً، المؤسسة العربية للدراسات ١٩٩٢.

٦.سيرة مدينة : عمان في الأربعينات، المؤسسة العربية للدراسات ١٩٩٤.

٧.شرق المتوسط: دار الجنوب تونس ١٩٨٣.

٨.عالم بلا خرائط بالمشاركة مع جبرا إبراهيم جبرا.

٩.قصة حب مجوسية: المؤسسة العربية للدراسات ط(٣) ١٩٨٥.

١٠.الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات ط(٢)١٩٩٤.

١١.مبدأ المشاركة وتأميم البترول العربي، دار العودة بيروت ١٩٧٣.

١٢.النهايات دار الآداب ن بيروت ط(٣) ١٩٨٢.



وثائقية الرواية

الصّبّار «مجتمع الأرض المحتلة قبل حرب العام ١٩٧٣»

مجتمع الأرض المحتلة (المجتمع الفلسطيني الصرف) حاضر إشكالي عميق بشتى وقائعه، معزول عن مكملاته الاجتماعية العربية، له خصائصه الحضارية الاجتماعية والإنسانية التي فرضت عليه بفعل الظرف السياسي الذي يعد تساؤلاً كبيراً وخطيراً عن مدى إمكانية الحضارة الإنسانية الحديثة والحضارة الإنسانية العامة، إن لم يكن هذا الظرف حكماً نهائياً بسقوط البشرية وحضارتها في مأزق الهمجية بل حكم بعدم قدرتها على الخروج من همجيتها الأولى التي احتفظت بها وراكمتها باختراع أساليب جديدة للإفناء والتدمير. إنه تساؤل كوني عن جدوى مثل هذا التحضر في ظل الظرف والواقع القائمين. لذلك فإن مقاربة هذا المجتمع أو محاولة الولوج إلى عالمه والبحث في عناصره المكوّنه ورصد حركته وعلاقات عناصره وآثارها ونتائجها، هي أيضاً إشكالية، حاول جميع أدباء القضية (سواء منهم المنتمي إلى واقعها المباشر وغير المنتمي) رصد حركة المجتمع الفلسطيني، فتباينت آفاق الرصد وفق رؤية الكاتب ومفهومه للقضية والمجتمع والعالم. وتفاوت الرصد بين الكتّاب وفقاً لطبيعة النوع الأدبي المنتج، ولكن الرّواية كانت أنجح المقاربات الاجتماعية، لأنّها حامل اجتماعي في طبيعتها الإبداعية وفي طبيعة تكوينها ونشأتها.

لقد تناول غسان كنفاني في كثير من قصصه ورواياته مجتمع الأرض المحتلة بطريقة رفعت الواقع إلى مستوى المتخيل دون أن يعني ذلك الانفصال عن الواقع وعالمه ومجافاته أو الهروب منه. وفي محاولة جعلت من فنه فناً عظيماً خلق واقعاً فلسطينياً جديداً، وخلق عالماً نضالياً ملحمياً في بنيته ومضمونه مشحوناً بعوالم روحية إضافية ترميزية متلاحقة راصدة برومنسية غير خيالية، لذلك يمكننا أن نقول: إن القصة عند غسان نشأت في الواقع وأنشأت الواقع وخلقته علاقة جدلية متبادلة الفعل. وتناول جبرا إبراهيم جبرا هذا المجتمع في جزء من خطابه تناولاً حضارياً في أكثر توجهات الخطاب، وكان همه

الأكبر رصد التباين الهائل بين الذات والآخر المسيطر والعدواني ورصد التباين بين وعي الذات ووعي الآخر وبين وعي الواقع والواقع وقد أولى اهتماماً كبيراً لتصوير واقع المنفى أو المنافي الفلسطينية لذلك كان مجتمع الواقع منحسراً في خطابه.

وتعد سحر خليفة تميزاً واقعياً في تاريخ الرواية العربية هذا التميز يصفه الانحياز التام لصالح الواقع وتطويع الفن الروائي ليخدم التسجيلية الوثائقية، وتحضر الوثائقية في أعمال سحر خليفة حضوراً مدهشاً إلى درجة أن واقع الرواية لا يختلف عن واقع الحياة الاجتماعية اليومية إلا بكونه واقعاً لغوياً محمولاً في اللغة، وإمعاناً في الإنحياز والالتصاق باليومي فقد جعلت الروائية لغة خطابها الروائي اللغة اليومية الإجرائية أو ما تدعوه "باللغة العامية مما يستنتج من هذا الإجراء الروائي أن الكاتبة تبحث بوعي عن مجادلة الواقع ومحاكاته بمطلقه، وهذا يوازي الفعل النفسي بل يحاول خلق معادل نفسي إضافة إلى البعد التوثيقي للرواية،، ولكن على الرغم من ذلك لا نستطيع أن نقبل أو نستسيغ هذا المد الجارف للعامية في الرواية ففي "الصبار" (**) تستمر سلطة هذه اللغة منذ بداية الرواية إلى الفصل السادس عشر أي ما يقارب منتصف الرواية وإذا كان هدف الروائية من وراء الإغراق الكبير في العامية كما قلنا فإن هذه التقنية ليست وحدها التي تظهر قوة الواقع بدليل أن الواقع ظهر في النصف الثاني من الرواية أكثر تأثيراً وفعلاً نفسياً في خلق المعادل الشعوري وذلك عندما استخدمت الكاتبة (الفصحى)، وهذا يعني أن العامية ليست تقنية واقعية مطلقة بل يمكن أن نقول : إنها تقنية مساعدة ويمكن الاستغناء عنها إلا في بعض الحوارات الضرورية جداً لهيكل البناء الروائيّ.

عالم الرواية

«مجتمع الأرض المحتلة»

١ً- صورة العلاقات الاجتماعية:

أ - مجتمع الأم:

صور الخطاب هذا الجزء من المجتمع قدرة اجتماعية وفعلاً إنسانياً خاصاً يميز المجتمع الفلسطيني في ظرفه الاستثنائي تحت الاحتلال ويظهر أفقاً حضارياً إنسانياً لهذا المجتمع الذي يمثل المجتمع العربي عامة، ويصف الأم رمزاً نضالياً لا ينفصل عن رمزها الاجتماعي والروحي ويتميز مجتمع الأم الفلسطينية بالرؤية الشمولية لأنها تتعامل مع العالم من منطلق إحساسها الأمومي فهي ترفض أو تجد غضاضة في أن تدعو على الجندي الصهيوني بأن تثكله أمه (على الرغم من أنه جاء ليعتقل ولدها) لأنها تعرف بدقة معنى الأم ومعنى الأمومة ولأنها تخاف على ولدها من انتقام الغيب الذي تفترضه.

«لولا خوفي على ابني لدعوت الله أن تثكلك أمك»ص١٧٩ والروح النضالية كما أسلفت مكون أساسي غريزي من مكونات الأمومة فهي لا تخاف إلا على أمومتها وقد صوب الجندي سلاحه نحوها«صاح الجندي شاهراً سلاحه... مكانك.. تأملت رشاشه ببرود.. أنزل هذا الشيء من يدك بلا ش مسخرة، أريد أرتدي روبي، مدت يدها نحو الرشاش تزيحه من طريقها ومشت نحو المشجب... ولكنك لست خائفة... أخاف؟! علام الخوف... الوحيد الذي أخاف عليه بات مهدداً،هل أخاف على شيبتي ولا أخاف على شبابه»٧٨- ١٧٩.

ب- العدو الاجتماعي :

عرض واقع الرواية مستويين من العداء الاجتماعي، أولهما الاستغلال الذي

يمارسه مجموعة من ذوي النفوس الوضيعة في المجتمع مغتنمين الواقع المرير الذي فرض على أبناء الشعب بعد الاحتلال «قبل الاحتلال كان يعطيني ١٣٥قرشاً أردنياً في اليوم ولم يكن الغلاء مثل اليوم. بعد الحرب رجعت له فقال لي بـ٨٠ قرشاً قلت: بس أنت كنت تعطيني ١٣٥ فما الذي اختلف والعمل موجود والرب موجود. قال: تعمل كثير وتطلب على الشغل كثير وإن مش عاجبك تفضل من غير مطرود، فتفضلت...»ص٥٣.

إن مثل هذه الظاهرة الاجتماعية ظاهرة طبيعية في المجتمعات في حالة الاستقرار ولكنها تستفحل في الظهور أثناء الأزمات والحروب ويظهر العدوّ الطبقي المستغلّ بشتى صوره وبأقسى حالاته ومظاهره وأساليبه.

وثانيهما المفاهيم الطبقية السائدة في المجتمع، المفاهيم التي ورثتها عهود من الظلم والظلام في تاريخ الأمة العربية ولكن المفاهيم هذه أخذت بالانحسار ويبدو ذلك واضحاً في الرواية التي تقوم بتقويض البنى المهترئة وتوصيف واقعها الذي يخدم الظرف السياسي المتردي ويخدم واقع الاحتلال... "رجل له كرش ضخم وأوداج منفوخة يمدّ يده بساعة ثمينة، أحضرت هذه من الكويت أبنائي يعيشون هناك كالملوك، مال ووجاهة وسيارات آخر موديل اللهم أدمها من نعمة»ص ٨و٩.

غير أن الفعل الروائي قام بعرض بعض التحولات في البنية الهيكلية للسائد الطبقي وهشم جزءاً من مقولاته وثوابته التي لم تستطع الصمود أمام الواقع الجديد.«دار العيلة، قصر ضخم من قصور الأجيال السالفة... لكن الزمان فت من عضد كل شيء ولم يعد هناك خدم أو حشم فالعمال يملؤون مصانع إسرائيل وأصبح أجر العامل يضاهي أجر السيد..»ص٣٧و٣٨. وقد أصاب التحول مجموعة المقولات الفكرية والنفسية لأبناء الطبقة التي يمكن أن ندعوها البرجوازية الوطنية «ما زال الناس يفخرون باقتناء دور كبيرة كهذه موضة قديمة، لا تجاري روح العصر، هذه الدار بحاجة إلى ثلاث خادمات على الأقل وليس في الدار من خادمة سواي- وظاهرة الخدم انقرضت هل يزعجك هذا؟ لا طبيعي علينا أن نتعلم خدمة أنفسنا بأنفسنا»ص٤١. ولكن هذه التحولات بقيت في إطار ضيق خاص ولم تعن أن الصراع الطبقي قد انتفت حدته أو انتفى هو ذاته:«الوالد الصنديد يتربع وسط الديوان محاطاً بالوجهاء يشربون القهوة ويلعنون سنسفيل العمال، والعمال يلعنون دين الوجاهات ويحركون أصابعهم الوسطى حين يذكرون أموال الصمود»ص٦٦.

ح- العدو الأخلاقي:

إن تناولنا المفهوم الأخلاقي هنا يتتبع مجموعة القيم الإنسانية العظمى التي يتكون منها الضمير الاجتماعي والإنساني ومدعماته الأخلاقية. لقد اختلت بعض النظم الأخلاقية التي كانت تحكم الفعل الاجتماعي وتضبطه،خاصة أن هذه النظم هي المميز الرئيسي للمجتمع العربي والمجتمع الذي ندرسه(المجتمع الفلسطيني).

يقع عادل الكرمي وهو الشخصية المركبة الممتلئة في الرواية فريسة مأزق أخلاقي إذ يحاول أن يتناسى الآلة التي تقوم بتنقية دم والده، ويتولد في داخله صراع في اللحظة الأخيرة قبل أن ينسف الجنود دارهم ولكن الصراع ينجلي في النهاية لصالح الضمير.

«لن آخذها، بل آخذها، لن آخذها، بل آخذها، كن حازماً ولو لمرة واحدة في حياتك؛العواطف لا تجدي.. وتقتل رجلاً؟ تقتل والدك، الرجال دائماً يقتلون، لو بقي هو نموت نحن أنا ونوّار والأطفال، ألا يكفي ما فقدناه، أسامة وباسل وميراث الأجداد دعه يموت*** بل دعه يعيش*** أنقذه تنقذ روحك من دمار الجريمة»بـ ص٢٢. ويتعمق المأزق الأخلاقي في وجدان أكثر شخصيات الرّواية عندما يضطرّهم الواقع بتسلطه إلى ترك أعمالهم في الأراضي أراضيهم، والذهاب إلى الغرب إلى (إسرائيل) للعمل في مصانعها أو عندما يضطرون للتعامل ولشراء البضائع والمنتجات (الإسرائيلية).

د- انسلاخ الأجيال:

أنشأت الكاتبة عالمها الرّوائي على فكرة الواقع (الماضي) فكراً وأيديولوجيا والتحوّل عبر الواقع (الرّاهن: الحاضر) إلى الإمكان الواقع (المستقبل) وهذا يظهر واضحاً في ما أسميته انسلاخ إذ لم تعد المسألة صراعاً بين جيلين ساد بينهما تقليدياً وإنما إلى علاقة انسلاخ وانفصام بين الأجيال.

١- جيل المشيئة (القَدَر):

اعتمد هذا الجيل على منظومة من المحفوظات التي شكّلت عالمه وصاغت له قدراته ورؤاه فأخذ ينظر إلى العالم وإلى مجرياته من منظورها بل لم يفهم هذه المحفوظات إلا بدلالاتها الصورية المعزولة تماماً عن الوقائع، فقد أضاف هذا الجيل قوة غيبية إلى الغيب لم تطرح فيه منعزلة عن الواقع في أصل

طرحها. «البلد بخير، بكرة يحلها الحلال ويزول الاحتلال - ومن يحلها؟ - قلت لك الحلال يابني، ألا تؤمن بقدرة الله عز وعلا - دائماً يحلها الحلال يا أمي ألا تفكرين بحلٍّ إلا عن طريق الحلال؟- لا تكفر يا أسامة الله يرضى عليك، ألا تؤمن بقدرة الله عز وعلا؟»ص٣٧.

إنّ هذا الجيل يقدم العتم سحرياً ويظهره مرة إشكالاً غيبياً مستعصياً ومرة أخرى حلاً سحرياً جاهزاً.«تتزوجين وتميتين وتخططين كما تريدين، وعند الأزمات الحقيقية تقولين: يحلّها الحلال»ص٤٤.

٢- جيل المشيئة (القُدرة): سارقو النّار.

لقد وعى الجيل الجديد قدراته أولاً وضعف أسلافه ثانياً ووعى العالم والعدو ووعى إمكانيات التحقق ثالثاً ورابعاً... لذلك لم تقنعه فرضيات الأسلاف وحلولهم لذلك قام بعملية انسلاخ فكرية وروحية ليشكل جيلاً متحدياً متمرداً، ثائراً، واصبحت السياسة التي كانت فعلاً غيبياً يُضاف إلى الغيوب الأخرى عند جيل القدر، لعبة وألهية يلهو بها الأولاد.«سأشكو لك هؤلاء، كلّ يوم يجتمع الأولاد في باب الدّكّان وينزلون في ساحة السياسة باصرة ومن ديان لأشكول لجو لدامائير وعرفات لحد ما الدنيا تليّل... أقول لهم دروسكم يا أولاد؟ يقولون: ماشي الحال، وعلاماتكم... ماشي الحال.... وسيارات الدورية ماشي الحال.... أنا عارف!... جيل ما يقدر عليه إلا الله»ص٨١،٨٢.ولكن هذا الجيل " قوي متوقد صلباً كالصوّان، رغم قدّه الممشوق كالخيزران" ص٤٥.

هو جيل المقاومة والمواجهة المبشرّ بعالم جديد بل بالعالم الجديد، إنّه الغسل بعد الرّجُس لذلك لابدّ له من النار يطهرّ بها واقعه " مرّت مجنزرة محاطة بالمدافع ... اختبأ الأطفال حتى ابتعدت قليلاً ثمّ تبعوها مهلّلين فرحين فتح ... فتح.. فتح، ووقف طفل في السّادسة وفتح بنطلونه الكالح وصوّب حمامته نحو الجنود.. ودبّ في الصبية حماس جنونيّ، وأمسك الجنديّ بصبيين من عنقهما كزغلولين منتوفي الريش، وأركبهما في السّيارة بعد أن أشبعهما صفعاً والبنات يطبلن على علب السمنة الفارغة والصبيان يهتفون .. ثورة ثورة حتى النّصر. الألِيف: الله أكبر- البا: باب الحريّة- والجيم : جبهة شعبية - والدّال. ديمقراطية- والشين: شمّر ذراعك. والميم: ميم المحبة والواو: وحدة عربية" ص١١٢ - ١١٣.

يمكن اعتبار الخطاب الرّوائي لسحر خليفة في الصبار وثيقة تاريخية

تصور الواقع النضالي لأبناء الأرض المحتلة بدقة العدسة السينمائية دون الإساءة لهذا الواقع وعرضه بواقعية على شكل أسطورة. وقد نجح الخطاب في تصوير نضال أصحاب المشيئة القدرة فقد صور مجموعة من القيم النضالية كالتضحية بكل شيء فداء للوطن والأرض. ففي عملية(باصات العمال) التي نفذها مع مجموعته يضحي أسامة بأقربائه وأصدقائه في الباصات«وتلفت أسامة وقد هزته المفاجأة، ذلك زهدي آه وربما عادل معه لا باس فدا الأرض فدا القضية»١٩٥.

وكذلك من القيم النضالية التي وردت في الخطاب الإصرار على المواجهة والانتصار انتصار الروح النضالية، فزهدي الذي كان في الباصات عندما هاجمها أسامة ومجموعته ينقم في البداية لأنه أصيب في كتفه بشظية لكنه بعد ذلك ينتقل إلى معسكر المواجهة فيتصيد جندياً. ويطعنه بمفكه وينزع منه رشاشه ويشارك في عملية الدفاع ويقتل مجموعة من جنود العدو ويُستشهد** ص١٩٤– ١٩٨ وليست هذه العملية الأولى التي يقوم بها أسامة، فقد قام قبلها بطعن ضابط إسرائيلي في الشارع «سالت الخنجر في عنقه كما تغوص الملعقة في وعاء اللبن، ركضت في الشارع دون أن يوقفني أحد، لا تسل عن الشماتة، التشفي، إحداهن صاحت "تسلم إيديك يا بطل»١٩٢. ولكن هذه العمليات كانت تساؤلا في نفوس أبطالها حول القتل، على الرغم من أنهم في حرب، وهم الرجال المسالمون الذين لا يريدون إيذاء أحد. فقصة أسامة مع خروف العيد لها دلالتها الإنسانية**** وهو يرى أن «تشجيع الجريمة لا يدل على روح إنسانية، هذا صحيح ولكن ماذا بقي في هذا الصدر؟ الحقد، أورام الغضب»ص١٩٢ لقد استطاع أسامة وزهدي ص١٩٦– ١٩٧ تجاوز صدمة القتل هذه.

ولم يكن الرجل وحده المناضل والفاعل في مستوى الحدث النضالي فقد كانت المرأة شريكاً قوياً وقادراً،وعانت ما عانى الرجل فقد «اعتقلوا لينه.... سحبوها... لينة إنسان صلبة... وقد تحتمل التعذيب» ص٢٠٣

صورة العدو الصهيوني

أساليب الإرهاب

السجن والتعذيب : التقليد الصهيوني السائد لقمع التحرك الثوري الفلسطيني وقتل روح المقاومة وإلغاء الصفات الإنسانية في الإنسان ولكن هذه الوسيلة مخفقة، فخالد الشاب المناضل«خرج من السجن بكفالة، عذبوه في كل شبر من

جسمه حتى تلك المنطقة أطلقوا عليه كلباً مزق أعضاءه قد يصبح... عقيماً... ما زالت آثار التعذيب في جسمه لكنه لم يتعلم »ص٩ وكذلك سجن باسل ممثل الجيل الجديد وخرج من السجن ليحاول أن يقوم مع أسامة بعمليات.

- الإذلال:

في معبر الحدود وعلى الجسر بين الأراضي الأردنية الفلسطينية أنشأ الصهاينة نقطة الظلام التي يستخدمونها لإذلال القادمين ليلتقوا بعائلاتهم.. «وقطع الممر وفجأة ارتفع صياح فتاة ما، ومر تحت النافذة الصغيرة وسمع دوي صفعات متلاحقة، وقف الشعر في رأسه وتوقف عن المشي وقد تصلبت ساقاه مر به جنديّ من أصل عراقي... امشِ يا حبيبي ما تخاف دورك هناك»ص ١٤- ٢٢.

والحوار التسجيلي(التحقيق) الذي قام به الضابط الصهيوني مع أسامة وثيقة تاريخية دقيقة دالة على وسائل التعذيب والإرهاق والإذلال وفي الحقيقة ليس هذا الإرهاب سوى نقل لشعور القلق والخوف والإرهاب الذي يعيشه الصهاينة.

- التهويد:

يقوم العدو في الرواية بتبديل معالم الحضارة العربية يطلق المحقق اسم (شخيم) على نابلس ولكن أسامة يتصدى لهذه المحاولة ويثبت في الحوار اسمها العربي.

- الحلم التوراتيّ:

معروف الحل التوراتي لبني صهيون في إنشاء دولتهم من الفرات إلى النيل، لكن هذا الحلم تطور في واقع الخطاب كما في واقع الحياة إلى حلم السيطرة الكاملة على إجزاء الوطن العربي كلها. لنستمع إلى المحقق الصهيوني يقول لأسامة: «تصلون آبار البترول وتعودون أنتم لا تقدرون النعمة، لكننا نقدرها، سنوات ونكون هناك وتدخلون الكعبة بتصريح»ص١٣»أحد الجنود قال لي سنصل أسوان»ص٨٢.

العدوّ المساعد «العدو العربيّ»:

لم يواجه العربيّ الفلسطينيّ عدواً واحداً واضحاً ولكن كان عليه أن يتوجه نحو أكثر من جبهة حاملاً تهمته كعربي فلسطيني يرمي بها أعداءه ويرمى بها، فقد كان ضحية الطرد والسبي من جهات عربية كثيرة:«طردوني... لأنني فلسطيني كانت التهمة الوحيدة، طردت بدون تهمة، كنا مئة، وستين فلسطينيا، سفرونا في ليلة واحدة، سحبوني من فراشي وألقوا بي في أول طائرة مغادرة إلى لشبونة ومن هناك ركبت الطائرة إلى بيروت ثم دمشق– لا تعجبك دول البترول ؟ ولا أمراء البترول!» ص ١٧– ١٨– ١٩– ٢٠ ولم يتوقف الأمر عند العداء العربي الخارجي وإنما كان الوطن المحتل يغص بالأعداء الذين يمارسون أعمالاً لصالح العدو ويقومون بصناعته ودعم اقتصاده «تساءل أسامة بفزع سجائر إسرائيلية؟ وأكل أرزاً إسرائيلياً وسكراً إسرائيلياً... ونحن ندفع ثمن البضائع مرتين مرة للجنسية الأصلية ومرة للجنسية الجديدة »ص٢٥ ويشكل الجبن والخوف والرضوخ والخنوع عدواً لدوداً للعربيّ الفلسطيني وهذا سائد على مدار الرواية.

وتتحد جميع المعسكرات المعادية في وجه الفلسطيني ولكنه في النهاية (لا إحنا خالصين من أهل البلد و لا خالصين من العكاريت اللي هناك»ص٨٤.

صورة الأرض، سورة الأرض:

عندما يبدأ حديث الأرض ترتقي الحالة الروائية إلى الشاعرية وتنتقل اللغة من اليومية الإجرائية إلى عمق اللغة الشعورية وتبدأ الأناشيد المرسلة إلى الأرض التي تتخذ الأبعاد التالية:

– الأرض، الخصب، الترميز الشاعري ص٢٨ وعلى مدار الرّواية.

– الأرض، الدّار البيت روح الطفولة ترميز نفسي ص٤٤، ٤٦، ٢٢١.

– الأرض كمفهوم طبقيّ الصّراع على الملكية، والملكية تعني القدرة على العمل ص٥٠.

– الأرض والعقوق – يعقها أبناؤها فتجف وتذبل وتموت ص٥٩.

– صورة الوطن الكبير:

توصّف الرواية الوطن الكبير عجزاً كبيراً عن الفعل يتساءل فيه الفلسطيني

عن جدوى بل عن قدرة الوطن العربي الكبير على تخليصه من مأزقه ص٨٢- ص١٩٢ص٢٢٢.

ولا تغفل الروايـة أصحاب الحلول وحلولهم وعزاء اتهم الأفيونيـة سواء أكانوا عرباً أم غير عرب ص٤٠ ص٣٧ ص٧٤.

- صورة الفلسطينيّ والبعد الحضاري:

لقد خلقت المآسي المتكررة والزّلازل السياسية التي عاناها الفلسطيني روحاً حضارياً مضني ونفساً موجعة «لماذا توجعنا الأغاني الجريحة»ص٧.

« وتسقط الرومنسية وتموت الأحلام الرهينة ويموت الشعر، يموت الهوى، ويصبح كل شيء حلقة في سلسلة القضية »ص٨.

- ويتمظهر الفلسطيني كسندباد قسري يجوب العالم ليس حباً بالمغامرة والسفر والتجوال ولكن بحثاً عن جواب لسؤال يطرحه عن قيمة الحضارة ضمن قيم الخراب والدمار والقتل والسبي والفجيعة والخيانة، وبحثاً عن الخلاص (السؤال الكوني) «تغربت أكثر من مرة للكويت والظهران وألمانيا»ص٨٥. ولكنه بعد هذه الغربة يعود حاملاً حلمه المنكسر والذي يحاول أن يقيمه مرة أخرى، يعود ليحلم بترتيب الوجود عائداً من منافيه المتحدة ضده لينشد: «وأنت يا صبر يا نخلة طويلة القامة... ولهذه الأيدي تقتلع الصخر من بطون الأرض وأفئدة الجبال، والحجارة تأتلق خامات ماس نلونها، نزوقها ونبنيها بيوتاً بامتداد الأفق وباحات الأزل ولتصفر الآلات في أيدي الجنود فلن نسمع إلا صفير الناي في كل المراعي، ولتصبح الأغنام في أمواج خضرة مرج ابن عامر ويعم في الأرض السلام وتتصاح في قتامس المعسرة وتمتد أكف الصبر من محاجر عيبال حتى صنوبر جرزيم»ص٢٢٣ وباقية ارض الأزل أرض الأبد.«وتطير الطيارة من مطار عربي حتى لشبونة ويقذفك الزعيم من مطار إلى مطار وتلفظك البلدان وتتلقفك أرضك،

يا هذي الأرض المعبودة،

يا صبوة قلب ملفوح

يا موسم حبٍ مسفوح

في الغربة ومواويل الشوق.

□ الهوامش :

*يمكن الحديث عن (مجتمع فلسطيني) بمعزل عن الاحترازات والتخوفات من الوقوع في مزالق أيديولوجية تتعلق بمفهومنا العربي كمجتمع قومي واحد، وكذلك يسوغ الحديث عن المجتمع الفلسطيني معزولاً عن المجتمع العربي الكبير المعزول بدوره ضمن كيانات قطرية.

** الصبار : سحر خليفة دار ابن رشد، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٨.

*** ترد في الرواية الأخطاء الكثيرة من نحوية وإملائية أكثرها يعود إلى استعمال العامية في الرواية.

**** رفض أسامة ذبح خروف العيد لأنه كان صديقاً له.

تشرين الأول ١٩٩١.

□□



العُنفُ الشعريُّ في قصةُ حُبٍّ مَجُوسِيَّةُ

«لغة الرواية، لغة الشعر»

صحيح، كما أسلفت، أنّ المنزع الأساس للخطاب الروائي هو منزع أيديولوجي في الدرجة الأولى أي منزع توصيلي بمعنى غير سطحي للتوصيل، غير أنّ الأداء أو المسلك الذي يسلكه، النصّ في توصيل ذاته يتفاوتُ تفاوتاً متنوعاً يعتمد على المرجعية الفنية والمطمح الأدبي لكلّ كاتب من الكتاب، وكذلك يعتمد بشكل خاص على خصوصية الكاتب النفسية وقدراته اللغوية والتخييلية التصورية التي يصوغ وفقها عالمه اللغويّ، وقد سادت النثرية الصرف في أكثر النصوص الروائية، وإذا بحثنا عن حد يحدّ المفهوم المحمول في مصطلح الرواية وجدناه في أبسط تعبير «فن نثري....»وهذه النثرية في منظور أكثر النقاد هي التي تميز النوع الأدبي (الرواية) عن غيره من الأنواع مع إضافة ميزات إضافية أخرى.

ربما تكون المشكلة الأساسية التي تعانيها الدراسة النقدية الروائية، أو القراءة التي تتناول نصاً روائياً ما، عدم وجود عُرفٍ نقديّ روائي عام يمكن الاستناد إليه أو الاحتكام إليه في النهاية ولا نقول عدم وجود نظرية نقد روائي لأننا لا نطمح حتى الآن إلى وجود مثل هذه النظرية، بخاصة في نقدنا العربي الحديث، وكذلك لا نطمح إلى وجود نظرية بمفهوم القواعد والقوالب، ما يجعل الإبداع منظومات آلية منضبطة فاقدة الفحوى الحقيقية لمعنى الإبداع، وتعمق الإشكالية النقدية الروائية عندما ننظر إلى الكم الهائل من التنوع الدراسي الذي يحاول مقاربة النص الروائي، وفق مناهج دراسية متعددة ومتداخلة ومتباينة ومتضايفة مرة ومتناقضة أخرى، وقد يكون في ذلك غنىً معرفي كبير على مستوى البحث النظري والتطبيقي لكنه في وجه من وجوهه يشكل إرباكاً للوضوح المنهجي ويشي بانعدام التبلور المفهومي للرؤى النقدية. وتوحي القراءة العامة لمجموع الإنتاج العربي للدراسات النقدية بسمة مهمة يجب الانتباه إليها وهي التسرب القوي لعناصر النقد الشعري لمعالجة المكونات الروائية، وهذا ما

يجعلنا نطرح تساؤلاً حائراً فحواه: ما الذي يحقق شعرية الشعر وما الـذي يحقـق روائية الرواية، إذا كانت أدواتنا النقدية المستعملة هي ذاتها في الفنين، مع سطوة الأدوات النقدية للأول (الشعر) على أدوات التناول النقدي للثاني (الرواية)

ونحن إذا كنا قد أطلقنا تساؤلنا السابق- لا ننفي علاقة التداخل (أو ما يمكـن أن ندعوه التناص) بيـن النصيـن الإبداعيين(الشـعر والروايـة) أولاً ولا ننكـر أن يحدث ثانياً ولا ننكـر اعتمـاداً علـى هـذا التداخـل أن يكـون هنـاك استعانة جيـدة بالنظريـة النقديـة للشـعر لأن النص الروائـي يحلـم فـي كثيـر مـن الأحيـان بمحاكـاة اللغة الشعرية وخلق المعادلات النفسية والبلاغية التي يخلقهـا الشـعر وهـو بذلـك يقدم رؤية جديدة لعالم (الواقع) في عالم الرواية

واعتمـاداً علـى مـا تقدم نجد أنـه علـى الرّوائــي أن يهتـمّ اهتمامــاً شــديداً بالمحسنات والبلاغيـات التـي تعمـق العـالم الروحـي والفكـري مهمـا تكـن درجـة مقاربته للواقع ومهما تكن منازعه التسجيلية لأن واقعيـة العمـل الأدبـي والروايـة بخاصة لا تعني فقدانها معنى الأدب والشعرية أو اللغـة الشـعرية مكـون رئيسـي من مكونات أدبيــة الأدب، وليـس عجيبـاً عنـد ذلـك أن تقـوم المقاربـات الدراسـية للرواية بالاستعانة بالعناصر النقدية الشعرية.

وهذا الحدث يستدعي منا استيعاء مفهوم اللغة الشعرية أو مفهـوم الشـعرية، ولكـن الحديـث التفصيلـي عـن نظريـة الشـعرية فـي النـص الشـعري ومكوناتـه وعناصره وأدواته ليس من اختصاص تناول أو مقاربة كمقاربتنا، وانما نجـد أنـه من الضروري تحديد الفهم العـام لمعنـى الشـعرية وأول حدّ نسقطه عـن مفهـوم (الشعرية الروائية) مفهوم الموسيقى الظـاهرة التـي نجدهـا فـي الشـعر المموسـق بموسيقى ظاهرة، ونحتفـظ بعـد ذلـك بكـل العنـاصر الأخـرى التـي تحملهـا اللغـة الشـعرية مـن «تخييـل، وموسـيقى داخليــة، وشـحنات نفسـية ودلالات فكريـة ومعرفية...»لنتناول مكونات النصّ وفق هذه العناصر.

ويلجأ الروائي عادةً – كما يرى جبرا إبراهيم جبرا- إلـى شعرية النصّ الرّوائي للتخلص من نثرية عالم الواقع، هذه النثرية التـي تعنـي الملـل والغثيـان، وكذلك يلجأ إليها ليكثف العالم الخارجي – خـارج ذات المبدع والقـارئ – وهـذا بالضرورة ما يخلق تكثيفاً للعالم الداخلي لهما.

في المقاربة التالية لنـص قصـة حـبّ مجوسيه سنبحث فـي مكونـات اللغـة الشـعرية التـي تحدثنـا عنهـا سـابقاً وسـنحاول تبييـن البنـى اللغويـة البلاغيـة

والتصويرية السائدة في النص ولن نكتفي بذلك وإنما سنحاول **رصد الدلالات** النفسيّة والرّوحية والفكرية والمعرفية التي استدعت وجود هذه **البنى وعيلاتها** وسلطتها على النصّ مع الانتباه الدقيق إلى خصوصية الفنّ الرّوائي **كموازاة فنية** تخييلية إبداعية للواقع.

تمّ اختيار رواية «قصة حبّ مجوسيّة» نظراً إلى خصوصيتها اللغوية التي تختلف عن جميع إبداعات عبد الرحمن منيف السابقة واللاحقة، وتنبع هذه الخصوصية في تقديرنا من أمور ثلاثة، الأول شكلي يتعلق بحجم الرّواية الذي يحتمل التكثيف اللغوي الشعريّ فالرواية تقع في مائة وثلاثين صفحة من القطع الصغير، وهذا ما يمنح الكاتب قدرة أو مجالاً للتكيف الشعري في عالم الرواية، لأنه يؤدي صوره ومشاهده بتدفقات لغوية قصيرة ومتلاحقة، والثاني يتعلق بخصوصية الموضوع المطروق المتناول للمغالجة، وهو موضوع الحبّ الذي يحتمل قدرات شعرية وشعورية ممتدة عبر الأفق وضاربة في العمق الروحي للنفس الشاعرة حتى أعمق الرّاقات النفسية، وثالث هذه الأمور أن «قصة حبّ مجوسية» من بواكير إنجازات منيف الرّوائية حسب ما قدرنا؛ لذلك فهي تتمتع بعفوية أدبية وشعورية فطرية لم تتدخل فيها يدا الخبرة الطويلة وتقنية التنقية الرّوائية والأساليب المكتسبة.

أولاً : العنف الشعوريّ:

نودّ أن نشير في البدء إلى أن تعبير العنف لا يحمل في دلالة من دلالاته أيضاً معنى سلبي، أو أي وصف هجائي وإنما نستعمله هنا دالاً لغوياً صرفاً يستمد دلالته المرمي إليها من صفته التي أضفناها إليه باستعمالنا تعبير «الشعوري».

إنّ ما يميز موضوع الحبّ، خلقاً إنسانياً نبيلاً، **ذلك العنف الشعوريّ** الذي تضطرم به النفس وخاصة النفس الشاعرة، وتأتلق، **فتوقد الرّوح والخيال** النفسيّ واللغويّ لينتجا معادلات شعورية وأدبيّة، **لغةً وأخيلةً وصوراً.**

و«الحبّ هو الشهوة والحاجة والنزوع والميل إلى امتلاك المحبوب بصورة من الصور والاتحاد به بغية إشباع هذا النهم والشعور بالاكتفاء والرضا، والتغلب على نقص يضايقنا ويقضّ مضجعنا، فلا نعرف سبيلاً إلى العيش الهنيء بدونه وبدون البحث المستمر عنه، عما يسده، ويسكنه ويفي بحاجاته

ومتطلباته...[1]»

وهو حالة عاطفية مركبة تشمل كيان الإنسان بكامله جسداً وعقلاً وروحاً وتمتزج فيه عوامل عديدة مثل اندفاع الشهوة والانفعال العاطفي والهوى والعطف والتجارب والتعاطف والمودة، والنزوع نحو التضحية في سبيل مصلحة المحبوب وهنائه وسعادته »[2]

وتزداد خصوصية التجربة الشعورية ويزداد عمقها وعنفها إذا كان الحبّ محروماً، إذ تتخذ هذه التجربة مجالاتٍ تعبيرية شتى، وآفاقاً سلوكية ذات أبعاد سيكولوجية متعددة، وتكفينا التفاتة بسيطة سريعة إلى الظاهرة التراثية العربية الفذة (شعر الحبّ العذري) وإلى شعرائها الذين حُرم حبّهم وحُرِّمَ؛ لنفهم قدرة الحرمان وطبيعة النفس الشعرية على خلق القدرات الأدبية الفنية المعادلة في النصّ الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً... و« يتميز الحبّ الذي ترك أثراً هاماً في تاريخ الإنسان وأدبه وفكره بكونه شقياً تعيساً بائساً ؛ إنه الحبّ الذي لا يعرف النهايات السعيدة لأنه دوماً حليف المآسي وقرين الموت والدمار والخراب، وكأنه قوة تسلط على الإنسان تسلط القدر المكتوب فتدفعه إلى مصير مظلم محتوم لا حياد عنه البته»[1]

تعرض قصة حبّ مجوسيّة- نموذجاً واضحاً عميقاً من نماذج الحبّ المحروم ؛ فبطل الرّواية يسقط في (مأزق حبّ)، ومن المفارقة أن يغدو الحبّ مأزقاً، وتكمن فحوى المأزق في أنّه يقع في حبّ امرأة متزوّجة، تقوم جميع المصادفات التي تجمعه بها بتثبيت عقدة الحرمان، وإرسائها إلى أعمق الرّاقات[2] النفسية للبطل، والتجربة المعروضة هنا قصيرة ومكثفة، كما أسلفنا «فكلما قصرت الفترة التي تمتد عبرها» التجربة الغرامية العنيفة تكثفت الانفعالات الجياشة وانضغطت العواطف الجامحة في عدد أقلّ من اللحظات؛ إلى أن يبدو للعاشقين، وكأنها على وشك ملامسة تجربة تكشف لهما الدنيا مضغوطة ومكثفة دفعة واحدة في لحظة مطلقة لا امتداد لها أبداً »[1]

---

[1] في الحبّ والحب العذري، صادق جلال العظم ص١٢.

[2] نفسه ص١٥.

[1] في الحبّ والحبّ العذري، صادق جلال العظم ص٢٠.

[2] الرّاقات: مصطلح سيكلوجي يعني الطبقات الافتراضية للنفس التي تخزن فيها المعلومات النفسية والتي تصدر عنها

[1] في الحبّ والحبّ العذري ؛ صادق جلال العظم ص٢٣.

- اتجاهات العنف الشعوري:

تتعدد اتجاهات العنف الشعوري في النصّ، فتتخذ آفاقاً متكاملة لصنع الشخصية وبنائها، ونعني بالتكامل أنّ هناك مناحي متداخلة من أنواع العنف، إذا صحت التسمية (أنواع) إذ يكون كلّ نوع مكملاً للنوع بل للأنواع الأخرى، ويعتمد هذا العنف على المكونات النفسية للشخصية، والشخصية تبدو ذات أبعاد سيكلوجية متعددة متفاوتة تفاوتاً شديداً بين السلب والإيجاب ومتناقضة في أحيان كثيرة وهذا التفاوت يعيدنا إلى رواية عالم بلا خرائط المؤلفة بالاشتراك بين جبرا إبراهيم جبرا والرّوائي عبد الرحمن منيف، فشخصية علاء بطل الرواية شبيهة بشخصية بطل قصة حب مجوسية ردود أفعالها نحو العلم وفي التوجه إليه وفي علاقاتها بمحيطها البشري، ففي تجلّ من تجليات ارتكاسها نجد العنف يخرج من إطار الحدث الروائي ويتوجه إلى القارئ وفي تجلّ آخر نجد الشخصية تفتات ذاتها بتوجيه العنف إلى مكوناتها الشعورية الداخلية ثم يتحول العنف من سلبي محطم إلى ايجابي بنّاء فيكون رؤى شعرية بلغة مبدعة تحاول بجهد أن ترتقي إلى مستوى العنف الشعوري وكثيراً ما كانت تنجح في ذلك.

العنف نحو الآخر:

اسلفت أن العنف يتجاوز عالم الرواية لينقل إلى خارجه ويتوجه نحو الآخر الذي هو القارئ هنا، وهي تقنية جيدة في محاولة خلق التواصل وانفتاح النص بل عالم النص الشعوري على عالم القارئ، ليصبح القارئ شخصية فاعلة ومنفعلة في عالم النص ويتفاعل به، ويبدو أن ذلك سعي دائب من الكاتب إلى الواقعية. بمعنى الخروج من النص (التخييلي) إلى الواقع (الحقيقي) الذي يحقق للكاتب عبر الشخصية جدوى الكتابة وجدوى العالم وجدوى خلق الشخصية ذاتها في عالم تخييلي نصيبه الموت بين دفتين تحويان أوراقاً مكتوبة يدعى الرواية.

وإذا أردنا أن نطرح أمثلة على ذلك من النص فهي كثيرة جداً وأكثر ورودها في موقع التجول في القص من فقرة سردية إلى أخرى وعند انقطاع الراوي الذي هو البطل .وهنا نرى تقنية سردية أخرى تدعم ما ذهبنا إليه من أن الكاتب ينزع بشغف إلى الواقعية أو الإيهام بالواقع في توحيده بين الراوي والبطل وعرض الحدث من وجهة نظره لأن الموضوع المطروق (الحبّ) لا يحتمل في هذا الموقع تدخل راوٍ خارجي ويبلغ العنف الموجه نحو الآخر في

كثير من الأحيان الذروة دون وجود مسوغ يدعو إلى ذلك، لنتابع المقبوس التالي ونبحث باستغراب عن سبب هذا العنف العدواني ضد القارئ أو السامع :

«وأنتم لا تستطيعون أن تقولوا أي شيء... اضحكوا بسخرية، ولكن دون أن أرى، وإذا علت قهقهاتكم فسوف أشتم مثل إبليس، سوف أقول لكم أيها الخنازير، يا من تفترون إلى القلوب، يا من بالت عليكم أمهاتكم لكي تشفى الدمامل المنتشرة فوق صدوركم ووجوهكم... أنتم يا أربطة العنق سوف أشنقكم بهذه الأربطة ذات يوم، لن أكون رحيماً، الرحمة لا تعرف طريقها إلى قلبي، ومن تريدون أن ارحم؟ الصدور المجوفة؟ الصدور المليئة بالقيح؟ أنتم ؟ لا تخافوا سوف أتصرف كوحش.»[1]

العُنفُ نحو الذات:

يمكن أن نجد مسوغات ذات أبعاد نفسية في توجه العنف نحو الذات ليتحول إلى تعنيف وإحساس عميق بالتأثيم العنيف للذات، وهذا في الفهم المباشر للحالة السيكلوجية إنما هو انتقام من حالة الإخفاق التي تعانيها الذات من انعدام القدرة على المطابقة بين الحلم (الحب المحروم) والواقع (الحب المنجز) وقد يكون ذلك محاولة نزوع نحو الخلاص والانعتاق من هذا التناقض بين الحلم والواقع بشكل سلبي هو الانتحار ليبقى محافظاً على إمكانية الإحساس بالتظلم وطلب التعاطف:...آه ما أشد عذاب تلك الابتسامة، كانت متشنجة ومذعورة، وأنا... سموا أفكاري أي شيء، لأن الأرض لم تحمل على ظهرها من هو أجبن مني، كنت في تلك اللحظة أرنباً متقوس الظهر وملعوناً، كنت أخاف من ظلال الأشجار، من صوت الريح، وأنتم أيها الناس، يجب أن تجلدوني مئات الجلدات. لا تكونوا رحماء معي، وأنا لا أستحق الرحمة أبداً ابصقوا علي »[1]

ثم نلحظ تداخلاً في اتجاهات العنف، يمتزج فيه عنف الذات في (مونولوج) داخلي وعنف الآخر في عدوانية موجهة نحو الآخر ويبدو أن العنف الثاني منتزع من الذات نفسها وهو كما يتلامح لنا تعبير عن موقف ثقافي واضح من خلال نبر الخطاب الذي توجهه الشخصية نحو التناول السيكلوجي للظواهر البشرية بل للظاهرات الإنسانية الداخلية، فالهجوم التالي الذي تشنه يوحي بالاستخفاف والاحتقار للتحليل السيكلوجي للحالات النفسية، وواضح أنّ هذا

---

[1] قصة حبّ مجوسية ص٢٨.

[1] قصة حبّ مجوسية ص٢٦.

الهجوم يتوجه إلى التوصيف السيكلوجي غير المجدي الذي يعتمد على اللغة الجوفاء ولا يسعى إلى المعالجة لإخراج الشخصية من مأزقها: «ولكن إذا وجد بينكم حكم أعور، له لحية تشبه خيوط العنكبوت، فسوف يقول:إن حالة مثل هذه تعود بأصولها إلى أيام الطفولة إنه الحرمان، الحرمان من عطف الأم، نعم ماتت أمي لما كنت صغيراً... لكن هذا الحكيم الذي يفتح فمه كضفدعة ليغرق الناس بكلمات كبيرة وغامضة يفتقر إلى شيء أساسي يكون جوهر الإنسان والعلاقة الجنسية.. يفتقر إلى الحبّ.»[٢] هذا الحبّ الذي مثّل الدّافع الأقوى إلى الاغتراب الروحي عن الذات ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى أن هذا العنف المسيطر، بأنواعه المتعددة ليس إلا مظاهر متشكلة ناتجة من سيطرة الاغتراب ذي السمة الأقرب إلى الحالة الإبداعية على الرغم من الإحساس (الطاغي الملغي) بانسداد الآفاق جميعاً للوصول إلى المستحيل :«وأنظر، أنظر إلى عينيها. آه... ما أشد رعب العيون التي أراها.ما أشد فتنتها. كانت تقول لي بهمس: أيها الغريب (الذي لا مأوى له... مأواك في عيني. في هاتين العينين سأجعل لك أرجوحة... وفي هذه الأرجوحة تقضي ما تبقى من العمر... ولن تندم.... كنت أراها مستحيلة،وفي لحظة مليئة بالعذوبة، بدا لي كلّ شيّ قريباً ناعماً جارحاً وقررت البقاء»[١] ثم يأتينا قرار من الشخصية بإعلان اغترابها ووحدتها وإعلان القطيعة بينه وبين الآخر الذي يتمثل في محيطه وفي انفتاحه على القارئ وهذه القطيعة مستغربة غير متسقة مع شخصية رجل عاشق مكبل بالعشق، والمتوقع المفترض منه أن يكسب متعاطفين معه وأهمهم القارئ:«منذ البداية نفتقد اللغة المشتركة، ليس بيننا شيء مشترك، ليس لديكم تجاهي حتى الرغبة في أن تفهموا، لا يهمني، بدأت الرحلة وحيداً، وسأنتهي وحيداً»[٢]

العنف نحو المقدس: لا نحسّ هنا بشرعية في إطلاق هذا العنوان إلا أن الشخصية تتوجه بعنفها نحو من تسميهم «الآباء المقدسين يمثلون مفهوم الغيب الذي يطرح إمكانية السعادة بل يقصرها على السماء وهو ما ولد الإحساس بالعنف في روح الشخصية لأن لها موقفاً مبايناً:«تخطئون كثيراً أيها الآباء المقدسون إذا ظننتم أن السماء وحدها مكان السعادة، على هذه الأرض يوجد شيء ما لا أزعم أنه أكثر من الفرح، وما يحتاجه الإنسان هو الفرح.... إذا أراد

---

[٢] نفسه ص ٢٠.

[١]قصة حب مجوسية ص ١٥.

[٢] نفسه ص ٤٨.

أكثر منه ضاع في متاهة البحث عن وجود شيء لا وجود له» وربما يكون البحث عن الفرح طريقاً مثلى للضياع ؛ لأن الواضح أن الفرح المطمح الإنساني الأسمى على الأرض قد يكون هذا الشيء الذي لا وجود له وهو الذي جعل الشخصية تضيع في متاهات البحث عن فرح موهوم كما يتجلى من جميع مجريات عملية البحث والقص.

العنف الشعريّ: وعنف الصورة، عنف اللغة.

النقطة الرئيسية التي تفسر هذه الظاهرة هي السعي إلى خلق معادل لغوي يتحمل كما شعورياً موازياً للكم الشعوري المحمول في ذات الشخصية وبعبارة متسقة مع لغة بحثنا خلق عنف لغوي مشحون بعنف شعوري يوازي عنف الشخصية وهذا المطمح يؤدي بالضرورة إلى اللجوء إلى لغة الشعر وإلى أهم ما فيها التصوير الفني، واللغة الشعرية المكثفة العنيفة.

التصوير: أ- الصورة البسيطة : التي تستخدم طرفين من أطراف علاقة صورية وتربط بينها بتماثل يستمد وجوده من طبيعة المتماثلين، والغرض من هذا التصوير نقل للحالة الذهنية والشعورية في مستوى ليس عميقاً من مستوياتها وهو ما يمكن أن ندعوه بتعبير آخر التصوير السردي لأنه يندغم في السرد ويكون جزءاً لغوياً رئيسياً منه.

* يدك أيها السر المقدس... يدك وهي تلتف على القدح تلتف على عنقي كخيط الحرير. شفتك وهي تعانق حافة القدح مثل عناق الأمهات لأولادهن الذاهبين إلى حرب بعيدة... وأنفاسك التي تنزلق بنعومة الرمال فوق كل شيء هي بداية ونهاية الحياة بالنسبة لي... ما أشد بؤس القلب إذا تحولت الأشياء الخارقة النعومة والحساسية إلى كلمات ميتة تقف في الحلق مثل أشواك سمكة عتيقة»[1]

- الصورة المتوالدة:

تنشأ هذه الصورة بسيطة ذات بعدين للتماثل وتتكيء إليها وهكذا إلى أن تنتهي بأداء التماثل المنشود وهي تتميز بعملية الإفضاء والتوالد فكل صورة تفضي إلى أخرى بعدها وتتشكل من المقدمات والنتائج صورة نسميها المتوالدة.

---

(1) قصة حب مجوسية ص ٤٣.

- النص اللغوي للصورة

- كيف تنبثق الفكرة، الرغبة ؟ كي تكبر وتتمطى في الدم... ثم كيف تتحوّل إلى عويل »[٢]

- النص التشكيلي (النموذج الأفقي)

الفكرة (الرغبة) نمطٌ زمني ← نمو في الدم ← تحوّل ← عويل

ويتوضح ما نقصده بهذا النوع من التصوير في المشهد التصويري التالي، إذ تتشكل دائرة شعورية قطباها: ابتداء الصورة وانتهاؤها وهي منذ ابتداء الدائرة حتى إغلاقها متوالدة، وتتميز بأنها وحدة عضوية متكاملة :

- النص اللغوي للصورة

«الدودة الناغلة في الدم... دودة الرجال والنساء المختنقين بالبؤس، كانت هذه الدودة تنام دهوراً، تموت، تتلاشى، ثم فجأة تنفجر، تتحول إلى ريح قوية تصفع جدران الصدر من الداخل. عندها يستحيل عليّ أن أنام. يصبح النوم حيواناً له ألف مخلب مغروسة في لحمي، رابضة فوق الرّقبة تماماً ويضغط حتى إذا انتهى الحلم الثقيل، ساد شعور بالذعر.. وعدت إلى تلك الحالة التي يسمونها اللهفة..»[٣]

---

[٢] نفسه ص٤٠

[٣] نفسه ص٣٨.

النّصّ التّشكيليّ للصّورة (النّموذج الدّائريّ)

(١١) (١) (٢)

(وعدت إلى تلك الحالة التي يموّنها اللهفة

منطلق الصّورة (الدّودة النّاغلة في الدّم)

تفسيرها (دودة الرّجال والنساء المختنقين بالرّؤس

قطب ثانٍ

قطب أوّل

النّموذج الدائريّ للصّورة المتوالدة

(٦) (٧) (٨)

(٣)

الصورة التراكمية:

لفهم مكونات هذه الصورة لابد من التركيز على معنى التراكم، وهو هنا يعني تكدس مفردات الصورة الواحدة أو الصور المختلفة بكثرة إما بشكل متجاور مترابط بأدوات لغوية نحوية تقليدية للتأثير الشعوري أو لأداء لذة بلاغية أو إبلاغية معينة منشودة تشكل محوراً ما من محاور النص أو ضرورة بلاغية لنقل المضمرات النصية عبر الدلالة اللغوية:

١- «شعرت بقلبي يتموج في صدري مثل زورق. قلت بداية الحماقة»[١]

٢- «سحبت عيني من جديد وأطلقتهما في الغيوم والأشجار البعيدة، »[٢]

٣- «لكن وجدت نفسي أضطرب، ثم بعد لحظة سمعت شيئاً في داخلي يتمزق وينوح»[٣]

٤- «فجأة أصابتني برودة قاتلة. أحسست أني مدفون في أعماق كثبان جليدية وأني مسمّر وراء الزجاج ولا أستطيع الحركة.»[٤]

٥- «وباستسلام أبله أردت أن أكذب. أن أخطئ. لكنّ عينيها وهما ترتميان علي كانتا تجرحانني تجعلانني أكثر إحساساً بوقع خطاها وهي تسير في دمي »[٥]

٦- «كنت أسحب عيني. أرميهما بعيداً لكن دون أن أدري أكتشف نفسي وقد بدأت أتسلل في الفجوات الصغيرة بين أوراق النبتة الخضراء.»[٦]

هذه مفردات صورة تراكمية متجاورة وهي مجموعة من الصور البسيطة أحياناً والمتوالدة أحياناً أخرى، والنظر إلى طبيعتها اللغوية يبين مراميها الخطابية في النص والأهم في ذلك الدلالات الشعرية فكرياً وفنياً.

والملاحظة الأخيرة التي نسوقها هنا في مجال الحديث عن الصورة هي أن التركيز بل التبئير الصوري تجلى في الصفحات الخمسين الأولى من الرواية التي – كما يبدو – استنفدت القدرة التخييلية، للنصّ وما جاء بعد ذلك من قدرات تخييلية يأتي في سياق الإعادة والتكرير والتأكيد الفني لعناصر فنية سابقة أبدعتها

---

(١)،(٢)،(٣)،(٤)،(٥)،(٦) قصة حب مجوسية ص ١٥.

مخيلة النصّ.

العنف اللغوي: عدّ النقاد العرب القدماء عنف اللغة مأثرة كبيرة للشاعر أو الأديب وكان التفاضل بين الشعراء يستند بقوة إلى هذه القيمة النقدية وكانت أهم السمات المنشودة والتي يرتقي بها الأديب سلم القيم النقدية ليتربع في أول الطبقات المتنة والقوة والجزالة والقدرات البلاغية الفائقة، ونحن هنا، على الرغم من أننا نتناول نصاً غير شعري، فإننا سنتكيء على مفردات التناول النقدي الشعري، وقد تحدثنا في المقدمة عن هذه المشكلة المعرفية وسوغنا، ضمن شروط معينة أهمها المواءمة النقدية: الأستعانة بالنصّ النقدي الشعري للولوج إلى عوالم النصّ الروائي لأن محاذير ذلك قليلة جداً في مثل تناولنا للنص الذي بين أيدينا والذي تحققت فيه إمكانيات شعرية مناسبة.

١- عنف محمول اللفظ:

قد لا يكون اللفظ، منعزلاً عن سياقه، قادرا على أداء محمول فكري أو نفسي أو فني بالدرجة ذاتها التي يكون فيها قادراً وهو ينتمي إلى سياق أو إلى تركيب أو إلى جملة ولكن الرصيد اللغوي (المفردي) الذي يلجأ إليه الكاتب المنتقي له دلالاته الأيديولوجية والاجتماعية والسيكلولوجية وهو الأهم فيما يتعلق ببحثنا هنا؛ فالألفاظ تفارق دلالاتها المعجمية الصرف بمجرد رسوها في عالم الروح والذهن لمستعمل اللغة، ثم تفارقها في مستوى ثانٍ عندما يقوم المتكلم باختيار ملفوظه الخاص الذي يجده مناسباً لحالته الفكرية والنفسية، ويصبغ هذه الملفوظات بسمته النفسية الداخلية، على الرغم من أن العملية اللغوية ما زالت في طورها الأول ولم تتحول إلى منطوق دلالي، للفظ في سياقه.

واعتماداً على ما سبق سنتناول الدلالة العنيفة للفظ في هذه الرواية وسنصنفها وفق دلالاتها القيمية من سلب وإيجاب، وكل ما نقدمه هنا على سبيل التمثيل لا الحصر والإحاطة لأن متابعة الألفاظ جميعها على مساحة الرواية تحتاج إلى مجال أرحب وهو غير متيسر لنا.

انسلبي	نوع الدلالة	السلبي	نوع الدلالة	السلبي	نوع الدلالة
تنزلق	سيكلوجية	أصرخ	سيكلوجية	أصرعك	سيكلوجية

يغزو	سيكلوجية	ميتة	سيكلوجية	البلاهة	**سيكلوجية**
أخرق	سيكلوجية	ينقبض	سيكلوجية	تنزف	**سيكلوجية**
لزج	سيكلوجية	متهدلة	سيكلوجية	أعور	**سيكولوجية**
طين	سيكولوجية	محروقة	سيكولوجية	العنكبوت	سيكولوجية
مهزوم	سيكولوجية	نائحة	سيكولوجية	أعمى	سيكولوجية
الخوف	سيكولوجية	أنهش	سيكولوجية	بائسة	سيكولوجية
الشك	سيكولوجية	أشباح	سيكولوجية	مهينة	سيكولوجية
الاشحاب	سيكولوجية	يفجر	سيكولوجية	تنتقم	سيكولوجية
غياهب	سيكولوجية	الخنازير	سيكولوجية	مسعورة	سيكولوجية
العمياء	سيكولوجية	قاتمة	سيكولوجية	الحرمان	سيكولوجية
عاريا	سيكولوجية	الخطرة	سيكولوجية	تخاصمنا	سيكولوجية
ذليلاً	سيكولوجية	الاضطراب	سيكولوجية	الجارحة	سيكولوجية
العذاب	سيكولوجية	الكراهية	سيكولوجية	اللاجدو	سيكولوجية
وهم	سيكولوجية	الحقد	سيكولوجية	تتفتت	سيكولوجية
المجنون	سيكولوجية	عربيدة	سيكولوجية	تتدمر	سيكولوجية
الرخوة	سيكولوجية	رعب	سيكولوجية	التعساء	**سيكولوجية**
مرتخية	سيكولوجية	الحماقة	سيكولوجية	الجحيم	**سيكولوجية**
موجعة	سيكولوجية	حزن	سيكولوجية	الصديد	سيكولوجية
الفجيعة	سيكولوجية	المشئومة	سيكولوجية	محاصرة	سيكولوجية
ملعوناً	سيكولوجية	المعصوب	سيكولوجية	مزدرية	سيكولوجية
يتفجر	سيكولوجية	الجبن	سيكولوجية	اللعين	سيكولوجية
كطوفان	سيكولوجية	أقبله	سيكولوجية	أغتال	سيكولوجية

الضجر	سيكولوجية	سحرية	سيكولوجية	الصخر	سيكولوجية
أكذوبة	سيكولوجية		سيكولوجية	ملل	سيكولوجية
السلبي	نوع الدلالة	الإيجابي	نوع الدلالة	الإيجابي	نوع الدلالة
بؤس	نفسية اجتماعية	بريق	حسية	الدفء	نفسحسية
تجلدوني	نفسية اجتماعية	الناعمة	حسية	واثقة	نفسحسية
ترتطم	نفسية	اللذيذة	حسية	موسيقى	نفسحسية
دويّ	نفسية	حنونة	نفسية	تغنى	نفسحسية
موجع	نفسية	تتدفق	حسية	خشوع	نفسية
يأس	نفسية	الخصب	نفسية	الفراشة	حسية
أفنى	نفسية	مرتاح	نفسية	العشاق	نفسية
أذوب	نفسية	الصحة	نفسية	نظيفة	حسية
انتحرت	نفسية	الرضا	نفسية	المغسولة	حسية
احتقار	نفسية	رقيقة	حسية	الراحة	نفسية
أسى	نفسية	أنوثة	نفس حسية	الطهارة	نفسية
توهمت	نفسية	شفافية	نفسية	النقاء	نفسية
كذبت	نفسية	الفرح	حسية	أنشودة	حسية
أبله	نفسية	الملوّن	حسية	الجدول	حسية
مزدرية	نفسية	أمّ	نفسية	عناق	نفس حسية
احترق	نفسية	جديد	نفس حسية	رضيّ	نفسية
دفنت	نفسية	العذوبة	نفسية	منتعش	نفسية
ندمت	نفسية	مقدسة	نفسية	وردتان	حسية
مؤامرة	نفسية اجتماعية	مضيئة	حسية	ابتسامتها	نفس حسية

بذاءة	نفسية اجتماعية	تشعان	حسية	بحر	حسية
مهتوك	نفسية	الضحكة	نفس حسية	الحب	نفسية
تكتسحني	نفسية	المغفرة	نفسية	زهور	حسية
خطيئة	نفسية	مفيد	نفس حسية		
المستحيل	نفسية	الروعة	نفسية		
متعب	نفسية	الجمال	نفس حسية		
حيرة	نفسية	القمر	حسية		
الاحتضار	نفسية	ضوء	حسية		
الظلمة	نفسية	المزهوة	نفس حسية		
انتهى	نفسية	اتساع	حسية		
مهووساً	نفسية	بياض	حسية		

بملاحظة الجدول السابق وبمقارنة الكم الهائل من الدّلالات السلبية للعنف اللغوي اللفظي بالكمّ الأقل بنسبة واضحة للدلالات الإيجابية، نستطيع أن نتمثل التصور الإجمالي لمعنى العنف اللفظي وإن كانت هذه الدلالات قاصرة الأداء دون السياق العام ودون التركيب وهو ما سنمثل له في الفقرة القادمة عند دراسة العنف اللغوي للسياق وللتركيب.

لقد سادت الدلالة النفسية إلى حدود المطلق على التعبير اللفظي السلبي للعنف وهذا ما يتسق ويتوازى مع الخط العام لتوجه الشخصية العدواني ومع العنف بالأصل الذي تميل رؤاه نحو السلبية ولكن الغريب أن نحصي عدداً هائلاً من هذه الألفاظ في رواية حبّ عنيفة إلى حدّ (المجوسية) والمفترض المتوقع والطبيعي أن تزخر عملية القص بالألفاظ المناسبة لموضوع الحبّ ولكن الانتباه إلى طبيعة هذا الحب يجعل الغرابة ضئيلة وقد يلغيها؛ فالحبّ المحروم لا بد له من أن يولد طاقة شعورية مشحونة بعنف السلب ناتجة عن الكبت القوي، صدم المشاعر ومنعها من الانعتاق إلى مطمحها، وبرصد أنواع الدلالة نجد نوعاً واحداً مسيطراً هو الدلالة السيكلوجية التي تحدد الشخصية نموذجاً سيكلوجياً غنياً.

أما فيما يتعلق بـالدّلالات الايجابيـة فنلاحـظ أن الكمَّ أقل بكثير وان أنـواع الـدّلالات تعدّدت بيـن نفسـية وحسية ونفسحسية وهـذا التعـدد والتنـوع يشـي بسيرورة طبيعية للجانب الإيجابي للشخصية ولرؤاها الإيجابية فعلى الرغم من ضآلتها وانحسارها أمام حسّ السّلب فإنها تعطي تصوراً معافي لرؤى الشـخصية فيما يخص العلْم والذوق والحياة، ونفترض أنـه لـو انتفى جانب الحرمان من الحبّ لامتثلت الشخصية لسيرورة طبيعية ولتماثلت إلى شفاء تام ولكن هذا ليس مطمح الرواية أو مرمى من مراميها الخطابية.

عنف محمول التركيب والسياق

ما نفهمه من نظرية الجرجاني المبدعة(نظرية النظم) أن الأهمية القصـوى يجب أن تولي للسياق والتركيب اللغوي المنظوم وفق علاقات لغوية خاصة تميز ناظماً مبدعاً عن غيره، ومن هنا تنشأ الدلالات وآفاقها وتتميز دلالـة عن أخرى بمحمولها الفكري أو النفسي أو الاجتماعي إضافة إلى ذلك فإن تواشـج العلاقـات اللغويـة الداخليـة – علامـة إبداعيـة دالـة ولا يمكـن أن تتمـاثل أو تتـوازى هـذه العلاقـات لـدى مبدعيـن اثنيـن مهمـا تقـاربت قدراتهمـا الثقافيـة ومرجعيتهمـا الأيديولوجية لأن كل عنصر من عناصر التكوين الخاص لدى المبدع لايماثل أي عنصر لدى مبدع آخر فاللغة في أبسط تشبيه متناول بصمة مبدع علـى (إبهامـه) الثقافي والروحي والنفسي لذلك سنتكئ اتكاء قويـاً علـى مقولـة النظـم للجرجاني لمقاربة الدلالات.

يعتمد منيف في توالد اللغة على مجموعة من التقنيات «النظمية»إذا صحـت التسمية وهي أساليب لغويـة مطروقـة فـي التقليد اللغـوي العربـي لكـن النـص يحاول تلوينها بملوناته التي تميزه، فنلاحظ التنقل الحيويّ بين مقولات الاسـتفهام أو التقرير والنداء ثم العـودة إلـى الاسـتفهام. التقنيـة الأسـاس والتقنيـات الأخـرى تقنيات مساندة تقوم مقام الصُّوَى اللغوية التي تعبيء المناطق الخلاليـة فـي اللغـة «أية حيرة يمكن أن تسيطر علـى إنسـان سـاعة الاحتضـار؟ أي رعـب أشـد من لحظة الموت الكلي البطيء؟ كدت أهرب، كدت أصـرخ... أيتهـا اللهفـة هل أنـت الحب؟»[1]

وهذا العرض اللغـوي يبعد السـرد مـن المباشـرة ويمنـح التنقل الإخراجـي للنص حركة انفعالية لا تتوفر للسرد التقليدي المباشر.

---

[1] قصة حبّ مجوسية ص٥٩.

ومظهر آخر من مظاهر التقنية الخاصة لإخبار اللغوي **ضمن تراكيب** متوازية زمناً وإيقاعاً تلاوياً.

«الظلام يضغط على الحواس، فيجعل كل شيء غامضاً، الظلام أب كبير يعطف على الحزاني.. يمد راحته إلى الرؤوس يمسح عنها تعبها، حزنها،ويحفظ الأسرار... الأسرار الصغيرة التي لا تعني أكثر من اثنين»[1]

ويجهد النص في سعي دائب لخلق جو نفسي خاص إيحائي حركي. وذلك باستخدام تقنية التكرار، ولكن دون الإساءة إلى النص لغوياً لأن الهم هو توليد الصور عبر هذه اللغة :

«وأنا أغرق في أفكار متشائمة، تذكرت قصص العشاق الصغار الذين انتحروا... الذين شربوا السم... الذين علقوا أنفسهم بحبال على أشجار الزيتون وماتوا. الكتب القديمة تحكي عنهم، تحكي عنهم بأسى..»[2]

وإذا رصدنا صورة من صور الحركة اللفظية التي تأتي عى شكل (زوبعة) حركية متداخلة الزمن لتلغي البداية التقليدية والنهاية المنطقية لحركة الزمن،نخلص إلى أن الهدف الرئيسي للخطاب هو الاتكاء على اللغة لتكون عنصراً رئيسياً من عناصر الجذب الروائي لأن الحدث يتضاءل كثيراً أمام اللغة وهو حدث بسيط لا يلفت الانتباه ولا يستثير اللذة الأدبية الروائية المنشودة:

«لم يعد ما ينزل من الغيوم الثقيلة المطر. كان الفرح الملون. شعرت بالأصوات المتداخلة حولي وكأنها الأناشيد تأتي من بعيد وفي لحظات أخرى شعرت بالكون وكأنه يد أم.

وظللت أترك عيني تسافران... لكن ما تكاد تعودان لتستقرا في عينيها حتى أحس أني أولد من جديد، كانت نظراتها تعبر إليَّ مخترقة الحزن والزجاج.كانت نظراتها عالماً طفلا يركض برعونه نحو الفرح والحزن معاً... آه يمكن أن تضحكوا. اضحكوا مثل بغال تفتح أفواها حتى النهاية لقد سقطت.»

يعد	ينزل	كان	شعرت	– تأتي	شعرت	ظللت	أترك
مضارع	مضارع	ماض	ماض	حاضر	ماض	ماض	حاضر
تسافران	تكاد	تعودان	لتستقرا	أحس	أولد		

[1] نفسه ٣٢ - (٣) وردت هكذا في النص والأصوب ما تكادان

[2] قصة ص ١٤.

حاضر	حاضر	حاضر	حاضر	حاضر	حاضر		
تعبر	كانت	يركض	يمكن	أن تضحكوا	اضحكوا		
حاضر	ماض	حاضر	حاضر	مستقبل	مستقبل		
تفتح	سقطت						
حاضر	ماض						

أولاً أهم ما تشير إليه كثرة الأفعال في النص القصير المقبوس وثانياً غلبة المضارع الحاضر في النص وهو سعي كما أشرنا سابقاً إلى الحركة الروائية التي توازي الحركة النفسية، ولكن هذه الحركة تتكسر بالتناوب بالماضي بحثاً عن التحريك والصدم أحياناً.

التركيب السلبي	نوع الدلالة	التركيب الإيجابي	نوع الدلالة
- كانت الدماء والأفكار تتفجر	نفسية	الفرح الملون	نفسية
- متاهة البحث عن شيء لا وجود له	نفسية	شعر بالكون وكأنه يدأم. عناق الأمهات لأولادهن لحظات خشوع	نفسية
- ما أشد بؤس القلب	نفسية		
- كيف تتحول إلى عويل	نفسية	- وفي لحظة مليئة بالعذوبة بدا لي كل شيء قريباً، ناعماً، جارحاً..	نفسية
- كنت أريد أن افنى وأن أذوب	نفسية		
- لاغتال الضجر	نفسية		
- كانت بائسة ومهينة	نفسية	كانت نظراتها حنونة وعابثة	نفسية
- كانت مسعورة لدرجة لم احتملها	نفسية		
- في تلك الحالة من اللا جدوى	نفسية	شعرت برغبة الحياة تتدفق في جسدي	نفسية

- بدأت حياتي تتفتت ثم تتدمر و أصبحت ملعونا	نفسية		
- تصورت البلاهة التي تنزف من وجهي	نفسية		

وقد اقتصرنا في هذه القائمة على أمثلة يسيرة من التركيبات اللغوية التي تندرج تحت عنواننا العنف، ونرى أنها تفي بالغرض لتوضح ما نرمي إليه من رؤى وعناصر تكوينية للغة الروائية. وتهدف هذه اللغة إلى خلق حالة الادهاش الشعوري التي تحدثنا عنها سابقاً.

وأهم من ذلك كلّه أنَّ مطمحنا كان أن نتابع اللغة الروائية بكل تقنياتها وتفصيلاتها لو أن طبيعة البحث تسمح بذلك .

وللخلوص إلى نهاية حديثنا عن رواية " قصة حبّ مجوسيّة " لابدّ من التأكيد والاصرار على ضرورة تناول النص الأدبي من أيّ جنس أدبي تناولاً يدخل إلى بنيته الخطابية والنصيّة، دون اللجوء إلى المخادعة التقنية والمواربة أو محاولة المتن الخارجي الرفيق لمقومات الخطاب الروائي والتعامل معه على أنه حالة غريبة أو خارج المقاربة التقنيّة والتهويم خارج حدود النص والإيحاء بالدخول إلى عوالمه.

واعتماداً على ذلك فإن نص منيف " قصة حبّ مجوسيّة " يحتاج منّا تعميقاً أكثر مما قدمناه لتناول البنيتين " اللغوية" و " الدلالية "

الخندف سيد الخلان وخاتم الفتيان
تناص التراثي في الحداثي

القضية الكبرى بين قضايا الرواية الحديثة بل المعاصرة هي إنتاج نص روائي مستقلّ، أوّ لا نصّ مستقل ببنيته عن البنيات السائدة في ما يدعى بالرواية التقليدية، وثانيا كخطاب متقدم الدلالة منتم إلى العالم ومستقل عنه في آن معاً، ويتعين انتماؤه بمدى نجاحه في محاولة مقاربة العالم ووعيه، بينما يتعين استقلاله في قدرته على التدخل في بنية العالم، وخلخلة مركباته البنيوية وإزاحتها عن مواضعها، وإعادة صياغتها في مركبات موازية، مع الإضافة والإلغاء والتعديل إذا دعت الحاجة في عملية التطوير أو البعث ونتيجة لذلك توالت عمليات التجريب في البحث عن أشكال نصية جديدة ونجحت الرواية بنسبية كبيرة في مجال انتقالها على مستوى الدلالة من كونها «النوع الأدبي الأمثل للمجتمع البرجوازي»(١) إلى قدرتها على أن تكون حاملاً (استراتيجياً لكافة المضمرات الأيديولوجية الأخرى في النص، وقد نجحت أيضاً على مستوى البحث عن أشكال جديدة متناسبة مع تطورها الدلالي، ولكن البحث التجريبي عن الأشكال والبنى (التي تكسر التقليد وتستطيع تقديم الدلالات وتأدية الوظائف الخطابية بوعي إضافي) لم يتوقف عند حد.

لقد بدأ البحث في تاريخ الحديث الروائي العربي، عن الخطابات والأشكال الخارجة عن البنى التقليدية التي لم تعد قادرة على استيعاء مضمرات النصّ الحديث) متأخراً ومحاوراً النص الغربيّ الأوروبي خاصةً في البُنى، وقد حاول كثير من روائيي الحداثة العربية التنقيب (بجد ودراية، أكثر الأحيان ووعي لضرورة التجديد) عن أشكال روائية قادرة، واستطاع القليل منهم وفي روايات محدودة الوصول إلى الغاية.

في المرحلة الأولى من مراحل الرواية العربية فرضت طبيعة هذه المرحلة، وطبيعة الإنتاج الأدبي، فيها، العودة إلى الأصول الأدبية التراثية العربية ونسج موازيات لها، ذلك لأن الرواية العربية في تلك المرحلة كانت نطفة تنزع إلى

الإخصاب الذي تأخر كثيراً بعد هذه المرحلة، وكان النزوع إلى النسج على منوال التراث منزعاً طبيعياً لأنّ الأساليب لم تكن قد تحررت بعد من سلطة القديم، وكانت أول محاولة (روائية) إن دل المصطلح دلالة دقيقة، تعتمد النسيج التراثي هي حديث عيسى بن هاشم» «للمويلحي» لكن هذه المحاولة ظلت محكومة بطبيعة مرحلتها الأدبية وبطبيعتها الفنية.

وما يعد طريفاً أو يعد ظاهرة جديرة بالانتباه أن نجد محاولة روائية جديدة (في مرحلة استقرار القص العربي ورسوخه نوعاً أدبياً مكوناً للحركة الأدبية العربية له خطاباته وأشكاله النصية المتعددة والمتنوعة التي كونت تياراً أدبياً نافس الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر، على الرغم من تاريخه المتجذر العميق) تسترعي الحديث التراثي لتقديم الخطاب الحداثي، ضمن رغبة واعية وعفوية في خلق نص مختلف جديد مستقل.

هذه المحاولة هي «النصّ» الذي قدمه الكاتب عدنان عمامة بعنوان «الخندف سيد الخلان وخاتم الفتيان (٢) » النص الذي يقارب الواقع «التاريخ»في سبيل وعيه ووعي الواقع «الراهن».

تَنَاصُّ التُّراثيِّ في الحَداثيِّ

أ- على مستوى الخطاب (التُّراثي ترميز الحداثي)

التبئير الأساسي في النص، على مستوى الخطاب، هو استحضار الحديث التراثي ليشكل مادة القص. لقد تنوعت مكونات التراثي المستحضر فقد كان الحدث التاريخي المفصلي في الحياة الفكرية والسياسية العربية في المراحل الإشكالية من التاريخ العربي حاضراً تكوينياً لأن هدف الخطاب معاينة الكلية الحضارية العربية عبر أزمانه وعصوره «فلقد زعموا أن زوجه شبيب الخارجي طلبت منه أن تصلي في مسجد الكوفة، وكان هو في قصبة جرجان، فكيف يفعل شبيب كي يلبي طلب امرأته؟ الواحد منا يغض النظر عن طلب امرأته، ينهرها، فإن أصرت طلقها، وتزوج غيرها... الواحد منكم في هذا العصر لا تهمه هذه المسألة، مثلاً إن طلبت زوجة واحد منكم أن تصلي في عسقلان واصرت على ذلك، فإنه أما أن يطلقها، أو يرسلها إلى بيت المجانين وفي كلتا الحالتين يتخلص منها إن كان لا يرغب بها وإن كان يرغب فيها فسوف يصير خندفاً بعد ذلك لكن شبيب لم يكن كغيره من الرجال، فأقسم أن تصلي امرأته في مسجد الكوفة،

وصلت زوجة شبيب وخوارجه ثلاثين موقعة مع جند الشام»ص٧و٨.

إن هذا الأستحضار يشكل قيمة ترميزية خطابية تعتمد تقنية المفارنة التي تنتهي إلى نتيجة «عقم التاريخ الراهن»أمام خصب التاريخي (الفائت)، وتحيل إلى المقولة الخلدونية **** في عمر الدولة ومراحل قوتها وشبابها وهرمها... ويتداخل في مثل هذه المقولات الاجتماعي بالسياسي والحضاري ضمن رؤية تكاد تكون شمولية تتناول العالم من منظور عابث بقيمه ورؤاه وساخر من طموحاته، وبنجاح يستطيع الخطاب نقل العالم، نقل التاريخ مع الواقع الماضي إلى الواقع الحاضر.

ومن الصوى التراثية المستحضرة «التراثي المضيء»بمأساوية وضع حضاري حيث يتجاوز فيه (في دواخله) النقيض والنقيض ليأتلف منهما موضوع هذا المضيء

«القرمطي، بشار بن برد، عنترة»ص٩

«الزير سالم(عدي بن ربيعة)»ص٢٢

ولكن هذا المضيء لا يكتسب نفاذ النور فيه إلا من رموزه الخطابية الموجهة إلى ترهين التاريخ (التراثي) في خدمة التاريخ الحداثي.

ففي وصايا الخندف التي يتكئ فيها النصّ على وصايا كليب إلى اخيه المهلهل، يتجلى الاستحضار الترميزي الذي يوّصف الراهن العربي وهنا يظهر الخطاب الموجه (المقصود) في المرحلة الثالثة إذ اتكأ النصّ على مرجعية تاريخية أولى

(وصايا كليب) «التاريخ» المتكأ التاريخي

وصايا الخندف «الترميز»المتكأ الرمزيّ

الرّاهن العربيّ

(اتجاه السهم من الراهن إلى التاريخ هو حركة الترميز أي هو الفعل الأدبي الترميزي، اتجاه السهم من التاريخ إلى الراهن هو الفعل التاريخي (حركة التاريخ) الزمنية التتابعية الترتيبية وقد وسط الكاتب الفعل الرمزي لتسويغ العلاقة.

١-لا تصالح اليهود يا خندف، لا تصالح ولو قطعوك إرباً إرباً لا تصالح ولو صالحت بطون العرب كلها لا تصالح، لأنك أفهم من كل بطون العرب ولأن

ملك الخزر يريد أن يأخذك حياً، فيسلخك ويشويك ويأكلك.

٢-لا تماليء بطون العرب، ولا شيوخ قبائلهم، قل لهم ما تشاء أغضبهم، شد لحاهم، خذ من عيرهم، أطعم فقراءهم، شاركهم سيوفهم.

٣-يا خندف شدّ عليهم من كل فج عميق بالطوال السواد، والطوال العوالي.

٤-يا خندف احذر الروم والفرس، فإنهم أعداؤك وأعداء بطون العرب، حاربهم إن حاربوك وتجاهلهم إن تجاهلوك » ص٦٦.

لا يحتاج البحث في المتقابلات الرمزية بين الرمز والمرموز له في الوصايا السابقة عناءً كبيراً وإنما يكمن التوصل بسهولة إلى تفصيلات المتكأ التاريخي الذي استخدم وسائط رمزية وإلى مقابلاتها الحديثة الراهنة لنشهد قدرة جيدة لدى الرواية في صهر التناص وجعله وحدة متكاملة يتراسل فيها قطبان: الماضي والحاضر يكون أحدهما ظاهرياً في النص موطئاً للآخر أي يكون التراثي مُستنداً للحداثي من أجل استيعابه واستيعائه ووعيه.

وعي التراثي، وعي الحداثيّ:

ليست الرواية حالة تناص فقط وإنما هي كما أسلفت تتميز بحالة وعي حقيقي لكلا الحدين، فالتراثي المستحضر مادة أخضعها الكاتب لعمليات فكرية ونفسية وعمليات أدبية متناسبة ومناسبة لنصّ من هذا النوع، وليس التراث العربي وحده الذي يستفيد منه النص،وإنما يلجأ إلى استدعاء رصيد ثقافي خارج نطاق التراث العربي ومثلها عن عبيدة الطنبورية التي زعم أنها كانت تنادم الرشيد، في بلاد اليونان القديمة... سافو اللسبوسية كما يسميها قومها... فإن سافو التي هام بها سقراط وسماها الجميلة كانت أكثر أهل اليونان رقة وعذوبة...»ص٦

وكذلك تستدعي (رباب) [عاشقة الخندف وقد أسرها في سجون المستمسك بالله]الحديث عن طروادة

والسبب المفتعل في عرف الراوية الذي اعتبر المرأة الأمريكية سبب الحرب التي طحنت طروادة لأن رجلاً طروادياً يدعى باريس أحبها وخطفها فانتقم لها الكريكيون اليونان (يمكن مراجعة القصة بتفاصيل أوضح في (إلياذة هوميروس) : «يتحدثون – الفرنجة- كثيراً عن طروادة، يقولون: إن الحرب بين اليونان و(اليونان) قامت بسبب امرأة مليحة تسمى (هيلين) وإن مئة ألف رجل

مات، وإن خمسمائة سفينة دمرت، وإن المدعو أخيل قتل من كعبه، وإن ملك طروادة وأولاده وأحفاده وكل ذريته قتلوا، لأن امرأة واحدة هي هيلين أشعلت الحرب، امرأة مقابل مدينة دمرت، وأبيدت المرأة هيلين معها»ص٧٠.

ولكن وعي الكاتب لم يتوقف عند الفهم الظاهر للحدث، وإنما ألحقه وظيفياً بنص ه وحوله إلى خطاب يخدم موضوعه البؤري فيقول «تلك خندقة والله، خندقة إفرنجية، هكذا الظاهر، امرأة مقابل طروادة ولكننا نجزم، أن التجارة والبيع والشراء، هي السبب في حرق طروادة وليست هيلين الكريكية، لقد دمر الكريك طروادة لأنها كانت تنافسهم في استيراد البقول والحرير والفلفل والنساء من بلاد الهند»(٧٠) وضمن دائرة الوعي في الرواية يظهر العالم كلاً متكاملاً ووحدة تعتمد اختلاف الأشكال الظاهرية ووحدة الجوهر، وحدة التكوين الداخلي خاصة التاريخ العربي الذي عمد الكاتب في تناوله إلى تغييب دقة المروي التاريخية لملاءمة الترميز أكثر الأحيان، ولا يمكن هذا التغييب إلا في إطار مُرّ من السخرية والضحك الأسود وفي إطار طيفي من الأسطورة (ص٩٠مثلاً).

ب- على مستوى النص (تداخل الأبنية)

تتوزع الوحدات البنائية في النصّ توزعاً عشوائياً غير منضبط ببناء يعتمد نظاماً داخلياً خاصاً لأن المرجعية المختارة مرجعية متفرقة في اختيارها، ولذلك انبنى النصّ بالطريقة الاختيارية نفسها وقد اختل ترابط البنيان في أكثر الوحدات فجاءت وحدات منفصلة حيث نبا كثير منها عن هيكل البناء وقد سيطر على البناء:

١- بنية الخبر التراثي المتناثر في أكثر كتب الأدب وكتب الأيام العربية، أولاً من حيث وحدات اللغة وتراكيبها وتراتيبها واقتحامها القص المباشر وثانياً من حيث البناء كتقنية تراثية يعتمد فيها الكاتب:

أ- الأسانيد: وكانت أكثر أسانيد الكاتب مخترعة فيها تلاعب بالأسماء بسخرية لاذعة قد تكون ذات معنى ودلالة.

ب- التناصّ الشعريّ (٤) : وجرياً على عادة كتاب الأخبار في الكتب العربية التراثية كثرت الشواهد الشعرية التي قالها شعراء حقيقيون أو التي قام بتأليفها الكاتب لمناسبة الخبر وهذا يتقابل ايضاً مع اسلوب القص في «ألف ليلة وليلة» كما سنى.

ح- في طريقة العرض اعتمد الكاتب الطريقة التي اعتمدت الشكل التراثي في الترجيح والتخمين والظن والشك وتقليب الشكوك والظنون ومناقشة الأخبار والإحالة إلى الرواة أو الإحالة في النهاية، إن أعيته الأساليب إلى الغيب.

د- ولا يخلو النصّ من المناظرات التي كانت تطرح على بطل المقامات عندما يحل على سيد قوم ليختبره ويختبر معرفته ورجولته وكذلك السائد في قصص ألف ليلة وليلة من الأحاجي التي يطرحها ملك أو أمير أو أميرة من أجل هدف ما

- السند: «قال السكتة بن أحمد بن النظم العسكري» ص٢٠.

«عن الجشمي بن حمود الباسطائي قال...»ص٤٦.

- الإحالة إلى الرواة«يقول الرواة: إن الخندف ولد فيها... »ص٣٠

- الإحالة إلى الغيب: لا أحد يعرف الأسباب التي دعت الخليفة إلى إرسال معاذ إلى بلاد الصقالبة...»ص٣١.

- الظنون والشكوك: «يدّعي بساط بن الحرش أن الخندف حين التقى بهم كان متعتعاً من السكر»ص٣٨.

- تقليب الظنون«يقول الرواة.. يؤكد قاضي قضاة عسقلان... في حين يقول المغربي الوهراني..»ص٣٦- ٣٧

«لعل بعض ملامح الخندفة التي كانت موجودة لدى سالم العسقلاني هي التي جذبت الخندف إليه»ص٣٩.

- التناص الشعري:

«خذي العهد الأكيد على عمري بتركي كل ما حوت الديار

وهجري الغانيات وشرب راح ولبسي جبة لا تستعار

ص٢٢ وكذلك نجد التناص في ص ١٢و١٣و٢٨و٦٥و٦٧،٦٨،٦٩،٧١.

- المناظرات والامتحانات: «وقد امتحنه سالم العسقلاني... فرد عليه الخندف»ويستمر الامتحان على مدى ثلاث صفحات من ٤١ وحتى ٤٣.

٢- نموذج ألف ليلة وليلة وتداخل القصّ:

ومن حيث بنية الوحدات القصية فإن القاص وقع أيضاً في شرك ألف ليلة وليلة الذي يعتمد القص المتداخل، أي القصة في رحم القصة، وهكذا حتى يخشى من ضياع مسار النصّ الأصلي ولكن بما أن نصّ الكاتب ليس نصاً طويلاً فقد اتقى هذا الضياع وبقي مسيطراً عليه.

٣- الزمن النصي:

يعد هذا النص بكليته من ناحية الزمن استرجاعاً زمنياً للماضي ولكن ضمن هذا الاسترجاع تتدخل ثلاثية الزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل)، إذ لا يمكن رصد خطها البياني، والتأرجح السريع والقاسي في الثلاثية خارج حدود الضبط.

٤- الروائي (التدخل في السيرورة الحكائية)

تجلت هذه الظاهرة في مستويين: الأول التعليق المباشر على الأحداث وهذا شأن الأسلوب التراثي: «الخندف السياسي مقبول من الحكومة، تشغله وتطعمه وتزوجه...»ص٥٨ والثاني نقل الحديث الروائي خارج عالم الرواية إلى عامل الكاتب الواقعي «أنا مثلاً حُبستُ وانبسطت جداً في الحبس، أكلت، شربت، غنيت مواويل طويلة...»ص٥٨.

٥- الوحدات القصصية المستقلة:

شكلت هذه الظاهرة خللاً في هيكل البناء حيث يظهر القص كبناء مجموعة وحدات قصصية، مستقلة كل عن الأخرى وهذا ما أفقد العمل وحدته وتماسكه.

إنَّ (الخندف) كنصّ روائي محمل بخطاب يمارس «خندفة» روائية في مستويي الحديث الروائي «النصّ والخطاب »الخندفة بمفهومها المطروح في الرواية، فلذلك يمكن أن نقول: إن الحديث الروائي كان متماسكاً في طرحه للمضامين الخندفية وفي اجتراح نصّ خندفي أيضاً.

❒

□ الهوامش

١-الرواية كملحمة برجوازية : جورج لوكاتش - ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ص٧.

٢-الخنذف سيد الخلان وخاتم الفتيان: عدنان عمامة دار الرواد، بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٩.

٣-نسبة إلى ابن خلدون وقد حدد عمر الدولة بمراحل، يمكن مراجعة مقدمة ابن خلدون للتوسع.

٤-يتخذ التناص مفهومات متعددة وأشكالاً متنوعة، وهو في أبسط تجل له يتخذ شكل اقتباس أو استشهاد أو تمثيل.

□□

مؤلفات عدنان عمامة

١-الخزعندار ط(١) دمشق العاصمة ١٩٨٦

٢-الخندف سيد الخلان وخاتم الفتيان ط (١) بيروت، دار الرواد

٣-طبر صف والزينبية ط(١) دمشق، الأهالي ١٩٨٨

٤-الولد سلمان ط(١) دمشق دار الجيل ١٩٨٤.

❑

الطريق إلى النص

الطريق إلى الشمس

قراءة في عناصر القص الروائي.

إن مطمح أي مقاربة نقدية أن ترصد العناصر المكونة للنص وتحللها وتفسرها وتعيد تجميع العناصر المفككة وتؤلف بين تكوينتها في بناء يستطيع المتلقي تبينه واستيعاء مضامينه.ومضمراته وفهم معنى الأدب وفحواه التي تحقق له أدبيته، وتتعدد عناصر النصّ الروائيّ المكونة وبذلك تتعدد التناولات الدراسية، وقد حاولنا في هذا المقاربة استقصاء البنى النصية الأهم ومراقبة امتدادها الدلالي والأدبي البلاغي والإبلاغي.

قراءات الخطاب والنص (الفرضية)

أ- قراءات الخطاب:

أولاً: القراءة الأيديولوجية : وذلك بالبحث في المصادر الأيديولوجية للكاتب من داخل النص والاستعانة ببعض الإضاءات الخارجية، ثم البحث في ثقافة الكاتب بكل تنوعاتها وتفاصيلها،إضافة إلى دراسة الأزمة الحضارية.

ثانياً:القراءة الاجتماعية والسياسية:

يدرس فيها المتخيل الروائي في ضوء الواقع «الخطاب بين الواقع والمتخيل»ويدرس كذلك مجتمع الرواية من حيث مشاهدة ووثائقية والحلول التي يقترحها لأزمة المجتمع: حل السلطة، الحلول الفردية (التمرد، الاغتراب) حل الجماعة (الثورة.....)

ويُدرس فيها كذلك الآفاق السياسية لمجتمع الرواية وقدراته.

ثالثاً: القراءة السيكولوجية يُدرس فيها الاغتراب بصوره: الجماعي

والفردي: الروحي والمكاني، وتستوعى فيه صورة الإنسان ومآزقه الاجتماعية والنفسية والسياسية والكونية ومآزقه مع ذاته، والحلول التي يمارسها.

ب- قراءات النص:

أولاً: بناء النص الزمني : مستويات النص زمنياً مستوى القص، زمن النص، مستوى انفتاح النص على القارئ وتقنيات النصّ الزمنية(الاسترجاع، القفز، الاستباق، المشهد الاختصار)

ثانياً: المكان الروائي : طبيعة المكان الروائي وأنواع المكان وعناصره، ودلالاته النفسية، وطرائق تصويره.

ثالثاً: السرد والحوار ومواقعهما في النص:

أنواع الحوار، وظائفه، مواقعه في السرد، تقنيات السرد الروائي الراوي وموقعه، المقدمات، الافتتاحيات، الخواتيم لغة الروائي وأنماطها....- البنية اللغوية السائدة في الخطاب.

تحاول هذه الفرضية المختصرة الإلمام الشامل بعناصر الدراسة الضرورية لاستيعاء مكوني الحديث الروائي(النص والخطاب لكننا في تناولنا لرواية (الطريق إلى الشمس، تشريقة آل المر) سنختصر في العناصر المدروسة وسنقتصر على الأهم منها التي تقدم لنا النص والخطاب أكثر وضوحاً.

وقبل الولوج في عالم الرواية لا بد من الإشارة إلى بعض التحفظات والاحترازات أولها مسألة السياق وهي مسألة مهمة في الاستشراف النقدي، فالعمل الأدبي - والرواية بخاصة - ينتمي إلى سياق يتعلق إما بالجغرافيا التي ينتمي إليه المبدع وإما بالنوع الأدبي المنجز وإما بالسياق الأيديولوجي أو الفني. وتوضيحاً لذلك نطرح المثال التالي: عندما نريد أن ندرس رواية نجيب محفوظ فلا بد لنا من دراستها ضمن سياقه المحلي الجغرافي ثم ضمن سياقه العربي،وهذا الأقل، ويضاف إلى ذلك وهو الأهم.- أننا إذ أردنا أن ندرس عملاً روائياً لنجيب محفوظ فلا بد من أن ندرسه ضمن سياقه الروائي كاملاً.

إنّ العلم الرّوائي الذي بين أيدينا ينتمي إلى سياقات متعددة وندرسه معزولاً وربما يؤثر ذلك على دقة المقاربة ووضوحها. ويضاف إلى ذلك أن الرواية التي نحاول قراءتها هي الجزء الأول من ثلاثية واعدة فهي جزء من كل لم يكتمل بعد لكننا سنحاول قراءة النص بما لدينا من الأدوات الخارجية البسيطة وبما يقدمه

النصّ في مجرياته وآفاقه وعوالمه.

– ترميز العنوان: «عنوان الثلاثية : الطريق إلى الشمس »

«عنوان الجزء الأول : تشريقة آل المُرّ»

إن استراتيجية التسمية لدى أي كاتب تعتمد على رؤاه الفكرية وعلى مرجعيته الأيديولوجية واستيحاءاته النفسية من خلال عمله الذي ينتجه، ويزداد التأثير عند ما يتعلق الأمر بعمل إبداعي شعري أو نثري، ويتوضح لدينا الأفق الإيحائي للتسمية لدى الكاتب عندما نرصد عناوين أعماله الروائية الأخرى«البحث عن نجم القطب» و «الحلقة المفرغة»و«المدّ و الجزر»الثلاثية التي تضم «الإنكسار والصعود» وجزءاً ثالثاً لم ينجز بعد كما يبدو، وهذا الأفق يتجلى في أن الكاتب مغرم بالوجود بمفهومه الكوني لما يخلقه من امتداد لا نهائي في الإحساس وفي الخيال،، وانتباه آخر إلى دلالات العناوين يوحي إلينا بأن هذا المكان اللامتناهي بالاتساع ليس له دلالة نفسية مستقرة فما زال الأمر في نطاق البحث: البحث عن نجم القطب والدوران في حلقة مفرغة وبين مد وجزر وصعود وانكسار، كل هذا يشير إلى أن التسمية لدى الكاتب ذات أبعاد روحية وفكرية وربما فنية، وهي تؤلف مطمحاً لدى الكاتب لا يقل أهمية عن اهتمامه بإنجاز عمله، هذا الشغف بعناصر الكون يشي بالروح الفلسفي للكاتب وبالنزوع إلى كسر الحدود وخرق المحدودات ويفسر هذا بحث الكاتب عن التنوع المعرفي في نشاطاته الإبداعية

المدلول الرمزي للعنوان:«الطريق إلى الشمس»: قد يرى العنوان في دلالته الرمزية القريبة دالاً على البحث عن الحرية بمفهومها الوطني، غير أن الانتباه إلى المستوى الأعمق يُظهر أن هذه العنونة إنما تنتمي إلى ما أشرنا إليه من النزوع الكوني. أما المدلول الرمزي للعنوان «تشريقة آل المر» فإنه في البدء يشير إلى الاستفادة من تراث القص العربي الشعبي، وبالذات من عنونة «تغريبة بني هلال» والاستفادة هذه معدلة تعديلاً مقصوداً وظيفياً له دلالته التي تتوافق واستراتيجية التسمية عند الكاتب، فالتعديل طرأ بعلاقاتٍ معينة على الشكل التالي:

تغريبة ≠ تشريقة. علاقة تضادّ

بني < آل علاقة جزء محتوى في كل

هلال   المر عنصر مساعد ملحق |تسمية محايدة الدلالة

ولتفسير هذه العلاقة نقول: جاء التضاد بين التغريبة والتشريقة تضاداً مكانياً ذا دلالة زمانية، بمعنى أن استخدام الكاتب للتشريقة بدل التغريبة هو مناسبة بين المتخيل الحديث بآفاقه الفنية والفكرية والمتخيل القديم بقدراته وإيحاءاته الحديثة والملحمية. أما علاقة الاحتواء بين الجزء والكل (بني وآل)فهذا عائد إلى منزع نفسي عند الكاتب يحبذ فيه أن يجعل الحكم كلياً ،وسنشير لاحقاً إلى أنه يؤكد جميع استخداماته التي تحتمل الأجتزاء بلفظ كل وهو توكيد معنوي على المستوى اللغوي، مع أن اللفظين«آل» و«بني» يمكن أن يؤديا المعنى ذاته تقريباً إذا استخدم الكاتب أحدهما مقترناً بتسمية بعده. فلنحاول أن نجرب احتمالات التسمية ودلالاتها.

تغريبة بني هلال	تغريبة بني المر
تشريقة بني هلال	تشريقة بني المر
تغريبة آل هلال	تغريبة آل المر
تشريقة آل هلال	تشريقة آل المر

٤

ثقافة الكاتب ومصادره:

يبدو من متابعة الأعمال الأدبية الإبداعية وغير الإبداعية التي ينتجها عبد الكريم ناصيف أنه يتحرك على مساحة ثقافية وساعة أول سماتها التنوع والتعدد، وتتجلى السمة هذه أكثر ما تتجلى في مترجماته، وليس التنوع ضمن حقل واحد من حقول العلوم الإنسانية بل في حقول كثيرة وربما يكون هذا التنوع والتعدد المصدر الرئيسي للغنى الإبداعي الذي سنلحظه في مجريات عالم الرواية فنجده قد ترجم كتباً من الحقول التالية:

١- الحضارة والتاريخ - ٢- علم النفس بأنواعه : العام التربوي، علم نفس الانحراف، علم النفس الاجتماعي - ٣- علم الاقتصاد والسياسة - ٤- الأدب العالمي من رواية ومسرحية ومختارات، يضاف إلى ذلك أن الاختيارت التي يترجمها الكاتب ذات دلالات نفسية وفكرية وإبداعية فهي منتقاة وفق مخطط نفسي وفكري محدد، والسمة الأخرى لديه هي الموسوعية أو الرواية المطولة إذا صح التعبير وهذا ما نلحظه في رواياته المؤلفة، إذ نجد لديه مطمحاً كبيراً إلى إنجاز الرواية الموسوعية ويبدو أن هذه الظاهرة تستهوي كثيرين من الروائيين

العرب وخير مثال على هذا الروائي لعربي المبدع عبد الرحمن منيف في مطولته (مدن الملح) لذلك نجد ثلاثية عبد الكريم ناصيف «المد والجرز » التي يبدو أن جزءها الثالث قيد الإنجاز وكذلك يعدنا الكاتب بأنّ هناك أجزاء أخرى متممة لرواية الطريق إلى الشمس لم تصدر بعد.

أولاً: القراءة الأيديولوجية:

أكدنا أكثر من مرة أن النص الأدبي في أقصى تجل معنوي له دلالة أيديولوجية، وأن أي إنجاز أدبي لا بد له من أن يضع في حسبانه الإبداعي هذه الدلالة منذ التخطيط لإنجازه، وهذا يعني أن النص وظيفي في مراميه وامتداداته، مهما تكن الوظيفة التي يرمي إليها. ودائماً تغلب الصبغة الأيديولوجية وتسيطر على وظيفة الأدبي، ولكن دون إغفال الوظائف الأخرى التي تعتني بالنزوع نحو فنية الإبداع. والعمل الروائي موازاة إبداعية فنية تخييلية للواقع والتاريخ، موازاة فاعلة بمعنى أنها لا تقتصر على النقل الواقعي التوثيقي، وإنما تطمح إلى خلق واقع بديل وتنزع إضافة إلى ذلك، إلى البحث في مآزق العالم وهذا دأب الرواية العظيمة التي تتنوع محمولاتها الإنسانية والفكرية وتتنوع معالجاتها وحلولها وتنبع عظمة الرواية من قدرتها على عرض مجموعة من مآزق الإنسان الكبرى ومعالجتها معالجة توازيها في المستوى الإشكالي.

ومما لا شك فيه أن الطريق إلى الشمس بحث في أيديولوجية المجتمع المتمثلة بالصراع القائم بين السلطة العثمانية بنوابها:

المختار والدرك وتوابعها في جهة والشعب الممثل بأهل الريحانة وممثليهم «آل المر» وفحوى هذا الصراع محاولة تناف بين الطرفين أو يمكن أن نقول محاولة نفي من طرف واحد هو الطرف القادر والفاعل أيديولوجياً وواقعياً هو طرف السلطة، وتنجح الأيديولوجيا السائدة في فرض ذاتها وتتراجع الأيديولوجيا المضادة دون أن تنتفي وتنعدم ويحكم العالم الروائي المستمد من واقعه بقانون «البقاء للأقوى»ويندرج هذا الصراع الحاد ضمن صراعات البشرية التقليدية التي تعيد المجتمع إلى بداءته.الأيديولوجية التي تتكرر في مراحل الحضارة الإنسانية. يعرض الخطاب مجموعة من السلوكيات الأيديولوجية التفصيلية التي تسير المجتمع وأهم هذه السلوكيات الرؤية العشائرية القبلية للإنسان، فالإنسان ملغى على مستويين : الأول مستوى السلطة التي تعتمد في وجودها على اقتيات قدرات الإنسان وعلى إلغاء كل ما من شأنه أن يجعله كائناً فاعلاً مستقلاً

- **حل الفرد** : يقوم الفرد بمحاولة تمرد إيجابي يخرج فيه على قانون السلطة ولكنه يبقى حلاً فردياً «سوبر مانياً أو عنترياً»إذا جاز التعبير.

- **حل الجماعة** : الرضوخ والتفاني فيما بينها وقد يخرج الحل الجماعي في أحد تجلياته إلى المفهوم الثوري، لذلك نجد لثورة الشريف حسين أهمية كبيرة بحثاً عن الحل.

- **حل الاغتراب** : بمستويين المكاني والنفسي:

عندما يرى الإنسان أنه محاصر من الاتجاهات كافة وأن كل مجريات العالم تقوم بمحاولة السيطرة عليه فإنه يختار أن يبقى العالم خارج ذاته ويصبح موجوداً مكملاً، وعندها يفقد جدواه وجدوى العالم.

الرواية بين الواقع والمتخيل:

إن المرجعية الرئيسية للخطاب الروائي خاصة وللخطاب الأدبي عامة هي الواقع بمفهومه العام، وتتفاوت قوة الواقع هذا بين روائي، وآخر وبين رواية وأخرى وفقاً لرؤية الكاتب للعالم ونظرته إلى الإنسان.

يفترض في العمل الأدبي الذي يطرح رؤية أيديولوجية أن يظل متسقاً مع رؤيته بطرح متخيله الروائي ممكن الحدوث بمعنى أن يطرح متخيلاً واقعياً.

- حضور الواقع: رواية التوثيق:

يبدأ المتخيل الروائي في رواية (الطريق إلى الشمس، تشريقة آل المر) غير واقعي في العنوان، وهذا الانعتاق من الواقعية يؤدي دلالة رمزية جمالية تحدثنا عنها في ترميز العنوان، وينكسر المتخيل اللاواقعي مباشرة في عنوان الجزء الأول «تشريقة آل المر»فهو عنوان يوحي بواقع جماعة تغادر مكانها لتتجه نحو الشرق. وتواظب الرواية على المحافظة على واقعيتها الحدثيه من بداية افتتاحيتها حتى خاتمتها،وهي بذلك متسقة مع طرحها الأيديولوجي الواقعي. وتغرق الرواية في واقعيتها حتى تدنو في كثير من مجرياتها إلى التوثيق، فتصبح عملية توثيقية لمجريات أحداث فترة من التاريخ العربي هي الفترة الدامسة من سيطرة الحكم العثماني التركي على البلاد العربية، ثم تبئر هذا الواقع في الحدث التاريخي الذي يعد محور الأحداث في الرواية وهو «حزب السفر

برلك»وما جرته هذه الحرب، على أن هذه الواقعية الروائية المعتمدة على واقعية حقيقية لم تكن على حساب الأداء الفني للأحداث فربما تكون غرابة الواقع وحوادثه المدهشة قد غطت على جفاف الواقع المنقول إلى عالم الرواية، غير أن الحديث عن واقعية تسجيله أو توثيقه لا يعني أن الخطاب يخلو من الحوادث التخييلية التي ترمي إلى الإدهاش بالخيال، ففي نهاية الفصل العاشر يكتشف عزيز أن الفارس الملثمّ الذي صادقه مدة طويلة ورافقه في أمكنة كثيرة وناقشه وجادله، هو امرأة جميلة متخفية. بزي فارس ملثمّ وهذا الحدث يذكر بالعوالم السرية للقص الشعبي – وبخاصة بعوالم ألف ليلة وليلة التي تتكشف فجأة عن مدهش جديد، وهذا الحدث ذاته مستقى من عوالم ألف ليلة وليلة، إذ تتخفى امرأة بزي الرجال وتقوم بأعمال عضيلة يعجز عنها جبابرة الرجال وفجأة تكتشف ببساطة متناهية كما حدث مع عزيز عندما أخذ يجاذب الفارس الملثمّ ليسبح معه فينكشف النقاب عن وجه أبيض ورديّ...إلى آخر القصة. ولكن كيف يمكن أن نناقش واقعية هذا الحدث؟ هناك قرائنٍ تجعله في نطاق التخيل الإدهاشي لتحريك عملية القص. من هذه القرائن مثلاً وضع المرأة في المجتمع العربي في أحداث الرواية وبخاصة في المجتمع القبلي.

الشخصيات:

ربما نستطيع القول: إن الشخصيات هي التي تعطي الخطاب الرّوائيّ قوامه الذي يسوغ تسميته (بالرواية) ولا نجد هنا مجالاً للحديثِ عن أنواعِ الشخصيات ومستوياتها وعلائقها المتداخلة وطرائق تصويرها داخلياً وخارجياً، فهي كثيرة متنوعة، لكننا سنقوم بانتقاء شخصيتين مهمتين لبناء القوام الروائي، الشخصية الأولى شخصية عزيز المحور البنائي للرّواية الذي يقود الأحداث جميعها ويوجهها وفق إرادته، والشخصية الثانية(شمس) الفارس الملثم، الأنثى التي غيبّت أنوثتها وعادت لتسترجعها على يدي رجولة عزيز.

عزيز المحور:

تمثل شخصية عزيز إلى جانب كونها المحور الفني للخطاب والنص– المحور الأيديولوجي الذي يحمل رؤى الخطاب ومرجعياته ومنازعه الإنسانية والفكرية والنفسيّة، عزيز الممثل الفردي للمطمح السياسي العربيّ«التخلص منٍ ربقة العثمانيين الدامسة» لذلك نجده الداعية الرئيسي لأفكار الاستقلال قولا

وفعلاً، فعلى المستوى الفعليّ يرفض الانسياق إلى جندية العصمليّ للذهاب إلى حرب (السفر برلك)ويضرب في الآفاق بعد أن يضرب المختار والدرك الذين جاؤوا ليحضروا شبان القرية للذهاب إلى الحرب، وإضافة إلى كون عزيز الممثل للنزوع السياسي نحو الاستقلال، فهو الممثل الأوّل للنزوع الحضاري نحو التطور والتخلص من صور التخلف التي يرفضها وأهم هذه الصور المظهر الاعتباطي المتوحش للاجتماع البشري«الغزو»من أجل البقاء، ويبقى التمثيل بسيطاً يدنو من السّذاجة التي تتوافق مع التكوين العام للشخصية التي تحمل بعض الأحيان رؤى أوسع من تصوراتها ووعيها: «الشام وبيروت وبغداد كلها ضد العصملي وهؤلاء كالمجانين يتخبطون يميناً، شمالاً، الأعداء من الداخل... من الخارج ولا يعرفون من يواجهون»ص٢٧٩ «نقلع عن شريعة الغاب.. السلب والنهب»ص٣٢٨.

ويمكننا، في نهاية الحديث المقتضب عن شخصية عزيز أن نقول : إنه شخصية شعبية ملحمية كما الزير سالم تماماً أو كعنترة العبسيّ وهذا غير مستغرب لأنّ الكاتب بدأ منذ العنوان يربط متخيله الروائي بالمتخيل الشعبي في تغريبة بني هلال، فالزير عزيز بطل التشريقة يقوم بالاعمال التي لا يستطيعها جبابرة الرجال كما يفعل الزير سالم بطل التغريبة ولكن دون أن يكون عزيز زير نساء، فهو عنيف يُذكرنا بعنترة «وأغضّ طرفي ما بدت لي جارتي حتى يواري جارتي مثواها» لذلك يغض طرفه عندما يرى الفتيات يسبحن في العين وكذلك يرفض الانسياق مع رغبات أرملة أخيه التي تحاول إغراءه مرات حتى تندس في فراشه، غير أنه يقاوم هذا الشذوذ بشدة، ويصل في النهاية إلى المرأة الحلم شمس «الفارس الملثّم»ويحط بين يدي أنوثتها رحال رجولته.

شمس المرأة التي تؤجل أنوثتها إلى أن يعيدها إليها عزيز

على طريقة انفجار العالم السري المفاجئ نكتشف وجود شمس، الفارس الملثم الذي يتحول إلى امرأة بإزالة نقاب وجهه من قبل عزيز بالمصادفة المحض غير المقصودة. لأنه لا يمكن للشمس أن تبقى طويلاً خلف النقاب وتسترد شمس أنوثتها التي حاولت وضعها في مكامن الاحتياط لتستعيض عنها بمظاهر الرّجال شكلاً وسلوكاً، ونحن إذ نتحدث بهذه المفاهيم إنما نتحدث عن مفهوم رجل مجتمع الرواية وأنثى ذلك المجتمع، ويبدو من لقاء ممثل التمرد الرجولي للتمرد عزيز«وهو ممثل حقيقي» وممثلة التمرد النسوي «شمس»

(وهي ممثلة غير حقيقية) أنّ الخطاب أراد أن يعرضهما نموذجين متوازيين متناغمين للتمرد الإيجابي على القائم غير أنه غير صحيح البتة في حالة شمس.

١ً- تقوم شمس بالتمرد على وضعها النسوي كأنثى وتؤجل أنوثتها وتنتمي إلى عالم الرجال، والتمرد الإيجابي على الوضع الاجتماعي السائد للمرأة لا يكون بالانتماء إلى عالم الرجال وهجر عالم المرأة وإنما يكون بتكريس العالم الأنثوي بفعل مناسب يعطي الأنوثة وجودها.

٢ً- إذا صحت عملية التمرد فإنها عملية ناتجة عن وعي شامل وهذا منتفٍ في تمرد شمس فهي ما زالت مؤمنة بالعقائد القبلية وبخاصةٍ بضرورة الغزو إذ تجادل عزيزاً في ضرورة الغزو قبل أن يكتشف أنها أنثى وليست فارساً ص(٣٢٨).

٣ً- تعترف شمس نفسها بأن تمردها هذا وانتقالها من عالم المرأة إلى عالم الرجل ليس إلا لعبة، بدأت بها لأنها قوية البنية قادرة ثم استهوتها اللعبة.

«صدقني أنا نفسي نسيت أنني فتاة... حين جعلني طول قامتي ومتانة بنيتي أشعر أنني قوية كالفتيان قادرة على فعل ما يفعله الصبيان بل مذ كنت صغيرة كان يستهويني اللعب مع الصبيان، فأمضي إلى حيث هم أجري كما يجرون، ألعب كما يلعبون أتحدث كما يتحدثون، يوماً بعد يوم كنت أبتعد عن لداتي البنات أبغض أكثر فأكثر لعبهن وأحاديثهن... كنت أرى نفسي أكبر من أن يسعني الخدر، وأكثر نشاطاً من أن أعيش عيش الحريم... مثلي مثل الصبيان... ذارعي قوية وقلبي شجاع... ولكي أكون مثلهم رحت أقلد مشيتهم بل صرت ألبس كما يلبسون... والدي أعجبته اللعبة...»ص٣٦٥.

«كانت مجالس الحريم بغيضة على قلبي فصرت لا أجلس إلا مجالس الرجال... كما بتّ أصارع الفتيان.....

- شمس اصدقيني القول، أحقاً كنت قد نسيت أنك أنثى؟

- إلى أن ظهرت أنتَ.... أجل»ص ٣٦٦.

من هذا النصّ الطويل الذي قطفناه من الرواية نجد أنّ شمساً أقرب إلى النموذج السيكلوجي، أي النموذج الذي يشذ عن القوام النفسي السوي منها إلى المتمردة الإيجابية الفاعلة في البحث عن التغيير، وقد كان تغييرها فردياً وفي الاتجاه الخاطئ.

- السَّردُ والحوار:

يعتمد الرّوائيّ في عملية السّرد الطريقة السّردية التقليدية التي تجعل الوصف الاخباري متكأها وربما تكون المرحلة الزمانية المتناولة، وطبيعة الحدث قد أملت على الكاتب هذا المسار السَّردي، وربما يكون منزع الرّوائي الفني والثقافي متلائماً مع طريقة القصّ هذه، ونسوق ما يمكن أن ندعوه قرينة دليلا على كون طبيعة الرواية ضرورة جعلت السارد يقتفي هذه التقنية، وذلك في أنه استفاد كثيراً من طريقة القص الشعبي في السرد، وقد جاءت أكثر افتتاحيات الفصول إما سرداً على طريقة القص الشعبي وإما مقطعاً من سيرة شعبية مروية بالطريقة ذاتها، يُضاف إلى ذلك توظيف أبيات شعرية باللهجة السائدة المحكية.

موقعُ الرَّاوِي:

من قراءة فصول الرّواية نكتشف أنّ الرّاوي شخصية حيادية تمثل دور الجوقة في المسرح عندما يقوم بالتعليق على حدث وقع أو يوطئ لحدث سيحدث، وكثيراً ما نلاحظ تمازجاً واضحا بي الرّاوي والكاتب عندما يلجأ إلى اللغة الشعرية ليصور عالما نفسياً ما فيخرج الرّاوي خارج عالم الرّواية ليكتب عن خواطره الشخصية ورؤاه الفكرية ومعلوماته ومعرفته العلمية وهو بذلك يرتد إلى الكاتب الرّوائي ذاته الذي يريد أن يبث في الرّواية شيئاً من رؤاه وأفكاره ومعلوماته ومواقفه فيفقد الرّاوي موقعه ويسلمه للكاتب بخاصة في الافتتاحيات:

«يقولون الصدمة تصعق والمفاجأة تخلُّ بالتوازن يقرع الجرس... تخرج الأم تفتح الباب هناك تجد رجالاً يحملون ابنها جثة هامدة فيختل توازنها وتسقط أرضاً، راهبة بتول تدخل غرفة فتجد رجلاً عارياً أمامها ووجهاً لوجه فتقع مغشياً عليها. فكيف يحدث هذا... كيف يختل توازن كان قبل لحظة واحدة في ذروة الثبات؟. تلك الأسئلة يجيب عليها العلماء بأن فقدان الوعي إنما هو حيلة يلجأ إليها اللاوعي لدى الإنسان لتفادي موقف لا يريد مواجهته بأسرع زمن وأقصر طريق».

إنّ هذا العرض العلمي بل السيكلوجي في تفسير ظاهرة نفسية هو نوع من التدخل الخارجي من خارج عالم الرّواية ومستواها الثقافي والشعوري والزمني، فلو أن البطل من عالم المثقفين كما في كثير من الروايات العربية لوجدنا الكلام

متسقاً مع عالم الرّواية شخصية وفكراً، ولكن ما يسوغ قبول هذه المقاطع السردية جمال الأداء وعمق تصويرها الشعوري ورغبة الكاتب في محاولة وضع المتلقي في المحيط الشعوري للرّواية وللشخصية لخلق المعادل الشعوري الذي يطمح إليه لمتابعة عملية التلقي.

مستويات البُنى اللغوية السائدة:

إنّ التنوع الرّوائيّ يتطلّب تنوّعاً لغوياً موازياً على أقل تقدير وما نقصده بالتنوع الرّوائيّ هو تنوع عناصر الرّواية من حدث وشخصية وسرد وحوار وأفكار وعوالم ورؤى ومطامح وامتدادات ومضمرات فنية وأيديولوجية...ليصبح لدينا ما يمكن أن ندعوه لغات الرّواية وليس لغة الرّواية اللغوية إذا صحت التسمية، والعمل الابداعي الذي تتنوع بنيته اللغوية يحظى بقدرة إبداعية فائقة، وترتقي قدراته بارتقاء تنوعها وفي بحثنا للبنية اللغوية السائدة في الرّواية نجد أنها تخضع لنمط يتكرّر في أثناء الرّواية، وقد حاولنا أن نرصد بدقة النمط اللغوي السائد ونرجو أن نكون دقيقين في ذلك

سيطرت على النَص البنى اللغوية الأفقية التالية:

١-**بنية «كان... ولكنه»**: تسود الرّواية منذ افتتاحيتها حتى خاتمتها بنية الفعل الماضي كان [وهو متكأ سردي سائد في الرّواية العربية خاصة عندما تنزع إلى السرد عن الماضي] إضافة إلى الاستدراك على هذا العقل، ويبدو من إصرار المؤلف على هذه البنية المتكررة أنّ العالم السيكلوجيّ للمؤلف الذي حاول إسقاطه على العالم الروائي ذو طبيعة استدراكية، خاصّة على الماضي، واللافت أنّ هذا الاستدراك لا يعني الإلغاء أو الحذف دائماً؛ وإنما يهدف إلى الإضافة إذ يستوحي أنّ «لكنّ، أو لكنْ» أداة إضافة أو زيادة، وهي في الأصل مضمار الرّواية غير منزاحة الدّلالة وغرضها إبداعي، ونود الإشارة إلى أنّ هذه التقنية اللغوية غصّ بها السرد ولم نجد أيّ أثر لها في الحوار مع أنها بنية حوارية وليست سردية.

٢-**النفي بغرض الإثبات**: وهي بنية لغوية دالة موفقة لدى الكاتب ذات قدرة بلاغية وإبلاغية عليا، لأنها تخلق المعادل الشعوريّ المتوخى، وتوضح المضمرات الرّوحية والنفسية والفكرية للنصّ الرّوائيّ وتجعله متعمقاً في التوصيل وذلك بإثارة التضاد الدلالي الذي يخلق أفقاً شعورياً وذهنياً رحباً متحركاً.

٣-**ظاهرة الفعل كان**: قد نجد مسوغا ما لاستخدام الفعل كان في رواية تسرد الماضي لتوافقٍ معين بينهما غير أن الإسراف في استخدام هذه الصيغة اللغوية المفردة يلقي على سيرورة السرد وانسيابه عبئاً كبيراً ويفقد اللغة إيحاءاتها وانطلاقها الحرّ، يوضح الجدول التالي استعمال الفعل كان في الرواية وأثره على لغة الرواية وفق عينة **عشوائية في** اختيار الصفحات.

الصفحة	مرات الاستعمال	الماضي	المضارع	ملاحظات
٠٠١	١	١	–	
٠١٠	٢	١	١	
٠٢٠	١	١	–	سيطرة الحوار
٠٣٠	٤	٤	–	
٠٤٠	٤	٣	١	
٠٥٠	٥	٥	–	
١٠٠	٥	٤	١	سيطرة الحوار
١٥٠	٩	٨	١	
٢٠٠	٩	٧	٢	
٢٥٠	٥	٣	٢	
٣٠٠	٢	١	١	
٣٥٠	٨	٥	٣	
٤٠٠	٤	٢	٢	
٤٥٠	٦	٥	١	
٥٠٠	١٠	٧	٢	
١٥ صفحة	٨٥	٦٧	١٨	

يلاحظ من خلال الجدول السابق العدد الهائل لاستعمال الفعل كان بخاصة في صيغة الماضي، وقد اخترنا الصفحات بفرق عقد بين صفحة وأخرى ثم عندما وصلنا إلى الصفحة الخمسين اعتمدنا الفرق خمسين صفحة وهذا الاختيار لا يرمز إلى شيء محدد وإنما للتأكيد على عشوائية

الاختيار.

إذا قمنا بحساب المتوسط الحسابي لمرات إدارج الفعل في مستوى التعبير الإبلاغي يكون ٥,٦٦ لكل صفحة، وعندها يمكن أن نتساءل عن قدرات الأسلوب اللغوي الذي يستخدم هذا الكم من صيغة سردية واحدة.

٤- **ظاهرة لكنّ:** نقول في هذه الصيغة ما قلناه في سابقتها، فإذا قمنا بالعملية الحسابية السابقة نفسها قد نجد أن في الصفحات ذاتها التي رصدت فيها عدد مرات ورود كان.

ويبدو أن حرف الكاف يحمل شحنة نفسية تؤدي غرضاً سيكلوجياً مهماً للكاتب، إذ نلاحظ سيلاً جارفاً من الكلمات التي تحوي الكاف سواء في بداية الكلمة أم في وسطها أم في آخرها، وتمكن العودة إلى أي صفحة من صفحات الرّواية لرصد ذلك.

٥- **ظاهرة الكلية:** كنا أشرنا في بداية هذه المقاربة عندما بحثنا في ترميز العناوين التي يختارها الكاتب إلى أن هناك منزعاً نحو الكلية والمطلقية في الرؤى والتوجه نحو الحياة والإنسان،وهنا نقول: إن هناك منزعاً بل نزعة كلية في إطلاق الأحكام، ويمكن أن ندعوها الكلية اللغوية باستخدام الألفاظ «كلّ،جميع...» وإذا قمنا باستقصاء ذلك فسنجد الكثير والكثير، ونتمنى لو أن طبيعة الدّراسة وحجمها يسمحان بتقص شامل لهذه البنية الكلِميّة وللبنى الأخرى ليكون كلامنا أكثر دقة وإقناعاً.

وليست البنى اللغوية السابقة وحدها التي أشرنا إليها كانت المسيطرة على بنية النص ولكنها أهمها وأكثرها بروزاً ووضوحاً ومطمحنا في دراسات قادمة أن نولي مسألة اللغة اهتماماً تستحقه وهي دائماً تستحق إفراد بحث خاصّ بها.

في الختام نقول : إننا حاولنا أن نقدم تصوراً بسيطاً لمقاربة نقدية تمثل رغبة صادقة في البحث في عالم أيّ نصّ، ومجافاة النقد النظري الذي يغوص في عوالم من المصطلحات والنظريات التي تقدم ذاتها في خديعة نظريّة تلقي بعبئها على القارئ والناقد وعلى مستقبل النقد ذاته دون أن تفيد النصّ في شيء.

□

عبد الكريم ناصيف

الكتب المؤلفة

١- البحث عن نجم القطب: رواية
دمشق، دار مجلة الثقافة ١٩٨٥

٢- الحلقة المفرغة : ط(١) دمشق، مطبعة غياث شنوفي ١٩٨٤

٣- الطريق إلى الشمس رواية دمشق اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٢

٤- في البدء كانت الحرية : رواية، دمشق، دار علاء الدين ١٩٩٤

- المخطوفون :رواية دمشق دار حطين ١٩٩١

- المد والجزر : ثلاثية روائية- دمشق مطبعة زيد بن ثابت ١٩٨٦

الكتب المترجمة

١- الإبداع : نصوص مختارة تحرير ب. ي فرنون، دمشق وزارة الثقافة ١٩٨١

٢- ابن خلدون وتاريخيته : عزيز العظمة، ط(١) بيروت دار الطليعة ١٩٨١

٣- أطفال منتصف الليل: سلمان رشدي، ط(١)، دمشق وزارة الثقافة ١٩٨٥

٤- أطفالنا كيف نفهمهم؟ سلوكاً ودوافع وتفكيراً: جيروم كاغان ط(٣) دمشق وزارة الثقافة ١٩٨٥

٥- أفلامنا وأفلامهم: ساتيا جيت راي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما ١٩٩١

٦- الاقتصاد البشري، إيلي غنز برغ، دمشق وزارة الثقافة ١٩٨٠
٧- ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون جورج أورويل ط(١) د.م دار نوبل ١٩٨٦
٨- الإنسان ورموزه: كارل يونغ د.م، دار مغارات ١٩٨٧
٩- التانغو: سلافو مير مروجيك. دمشق وزارة الثقافة ١٩٨١
١٠- التصنيع والعالم النامي: آلان مونتاجوي، فؤاد الخوري ط(١) دمشق وزارة الثقافة١٩٨٦
١١- الدبلوماسية الأمريكية جورج ف كنان تقديم عبد الكريم ناصيف
١٢- رجال من ورق: وليام غولد ينغ د.م مطبعة العجلوني١٩٨٦
١٣- سياسية الأمر الواقع نظرية وممارسة في الوطن العربي دمشق، مطبعة الكواكب ١٩٨٥
١٤- سيكولوجية العدوان لدى الفرد والجماعة : فرويد وآخرون ط(١) عمان، دار منارات ١٩٨٦.
١٥- العار: سلمان رشدي ط(١) دمشق مكتب الخدمات الطباعية ١٩٨٥
١٦- عقد من القرارات:ط(١) دمشق مكتب الخدمات الطباعية ١٩٨٤
١٧- الغاب دمشق - وزارة الثقافة ١٩٨٣
١٨- علم النفس الاجتماعي ب بور شنيف: ترجمة بالاشتراك مع هشام الدجاني بيروت دار الفارابي ١٩٨٣
١٩- القائد باتون: تدقيق الترجمة ط(١) بيروت المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٤
٢٠- لا شيء خلف الفولاذ : جاكلين سوزان ط(١) دمشق دار طلاس ١٩٨٦
٢١- مختارات من الأدب الياباني المعاصر: دمشق، وزارة الثقافة ١٩٨٣

□□

الخاتمة

نجد في ختام هذه المقاربات متعددة الألوان والمناهج أنه لا بد من محاولة وضع النقد الرّوائي العربي في موقعه المناسب في سياق الكل الهائل الذي ندعوه النقد العربي قديمه وحديثه، وأهم ما أودّ الحديث عنه يلخصه مصطلح التأثر، واقتصرت على جانب واحد لأنني أرى أن العملية أحادية الجانب وهي التأثر، ويتفرع التأثر المقصود بتعبيرنا إلى نوعين مهمين من التفاعل بين النصوص النقدية، فأوّل هذين الفرعين هو التأثر النقدي بالمستورد النقدي من الغرب ويحمل هذا التأثر سيطرة هائلة وسطوة ذات أبعاداً عميقة لا تمكن الاستهانة بها أو النظر إليها على أنها مؤثرات عابرة،بل لا بد من تناولها على أنها تمذهبٌ أو (تأدلج) إذا صحَ العبير أو الاصطلاح، وهذه المذهبية (الأيديولوجية) ليست ارتكاسات في أكثرها وإنما هي تصور نقدي يستند إلى فلسفات رُبما تكون هي الأخرى من المستوردات، وتتعمق هذه المسألة فيما يتعلق بالنقد الرّوائيّ ؛لأنه من المستجدات الأدبية نسبياً على الرغم من نضجه واستقراره النسبي أيضاً. ومن هذا الذي قلناه تنبع مشكلة التناول النقدي أو مشكلة تحتم على الدارس أو الناقد توخي الحذر الشديد في أي مقاربة لفهم النص أو شرحه أو استخلاص ظاهراته أو البحث عن موقعه النقدي في سياق النقد أو حتى البحث عن مسوغات انتمائه إلى النقد.

وفي ضوء دراسة التأثر يمكن أن نحاكم النص النقدي أو نحكم له بالانتماء إلى حقل النقد العربي، ونهتم بلفظ (العربي) للبحث عن مشروعية التسمية التي نطلقها(النقد الرّوائيّ العربيّ) ونحيل المسألة عندئذ إلى حقل النقد المقارن الذي يبحث في مثل هذه القضية، والذي قد يوصلنا إلى المقولة السائدة بأن عملية التأثر التي يمارسها النقد الوافد وعملية التأثر التي يمارسها النقد العربي– واخص النقد الرّوائيّ بالذكر– إلى حدّ الاستلاب عملية مطلقة لم ينج منها أي تناول نقدي؛ وحينئذ لا بد من طرح التساؤل المهم وفحواه: ما مشروعية التسمية «النقد الرّوائيّ العربي» وما الذي يميزه عن مستلبه وما مسوغ وجوده إذا أصبح لدينا رواية عربية مستقلة العوالم والرؤى والأشكال الفنية وليس لدينا نقد روائي

مستقل يواكب الظاهرة الرّوائية ويستوعي خصائصها ويبحث مستقبلها بعد أن يحدد مضمراتها النصية والخطابية التي ينبغي أن تكون اهم محمولاتها...

والفرع الثاني من فرعي التأثر الذي تحدثت عنه هو التأثر النقدي بالنص النقدي الذي يتناول الشعر أو ما يمكن أن ندعوه وفق المفهوم الحداثي المعاصر (التناص النقدي) بين النص النقدي الشعري والنص النقدي الروائي لأسباب كثيرة منها ما هو أدبي ومنها ماهو غير أدبي ؛ فمن العوامل غير الأدبية عامل السبق الزمني الذي جعل نقد الشعر وهو ذو عراقة زمنية سحيقة القدم يُسرب كثيراً من مفاهيمه إلى نقد الرواية، لأن الذاكرة النقدية لدى جميع المثقفين والنقاد مفعمة بالإرث النقدي الشعري إلى درجة أنه يشكل لهم النفس الحضارية في مضمار النقد، ومن العوامل الأدبية ما يتعلق بمطامح الرواية العظيمة والحديثة من محاكاة العوالم الشعرية وموازاتها والارتقاء إلى لغة نثرية تجافي نثرية الواقع الجافة وتجافي اللغة النثرية الميتة للسرد والقص التقليديين، لذلك تدأب الرّواية في سعيها إلى البحث عن التصوير الشعري وخلق المحسنات الأدبية والانعتاق من فكرة القصة التقليدية التي تدين بالعبودية للحدث وذلك بحثاً عن آفاق أدبية في الشكل والمضمون،وعند التناول أو المقارنة النقديين لهذا النص المتجاوز المتخطي لا بد من الالتفات إلى عناصر النقد الشعري ومقولاته للاتكاء عليها في استيعاء النصّ الرّوائي متعدد الآفاق والأبعاد والرؤى والمطامح ومتنوع الأشكال والمضمرات.

وقد تكون لدينا تصورات أخرى حول هذه القضية وقضايا لا يتسع مجال بحثنا هنا لاستيعابها وتمثلها،ولذلك يمكن تركها إلى مجالات بحث أخرى يكون من الممكن إغناؤها أكثر من هذه العجالة.

دمشق ٥|١٢|١٩٩٦.

المحتوى :

□

رقم الايداع في مكتبة الأسد الوطنية:

الطريق إلى النص: مقالات في الرواية العربية / سليمان حسين- [دمشق]:
اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧- ١١٣ ص؛ ٢٤سم.

١- ٨١٣,٠٠٩ ح س ي ط . ٢- العنوان
٣- حسين

ع - ٢٠١٧ / ١١/١٩٩٧ مكتبة الأسد

□


اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق